No. 4043248

75.
1899

THE TRVSTEES OF THE PVBLIC LIBRARY
OMNIVM LVX CIVIVM
OF THE CITY OF BOSTON
1852 1878

Cinquième Année. N° 1 Janvier 1899.

LA TRIBUNE DE S^T GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

SCHOLA CANTORUM

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

4043,247
1899
J. S.

Comité de la Société

M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. LE PRINCE DE POLIGNAC, M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
M. F. DE LA TOMBELLE, M. ANDRÉ PIRRO

MM. G. DE BOISJOSLIN ET CH. BORDES
Secrétaires

Collaborateurs du journal :

RR. PP. D. POTHIER, D. MOCQUEREAU, D. ANDOYER, D. BOURIGAUD, D. PARISOT, R. P. LHOUMEAU, M. l'abbé CARTAUD, M. l'abbé PERRUCHOT, M. l'abbé VELLUZ, M. l'abbé VIGOUREL, MM. PIERRE AUBRY, C. BELLAIGUE, C. BENOIT, BOURGAULT-DUCOUDRAY, G. DE BOISJOSLIN, CH. BORDES, A. GASTOUÉ, F. DE MÉNIL, J. COMBARIEU, MICHEL BRENET, P. CRESSANT, H. EXPERT, A. GUILMANT, F. DE LA TOMBELLE, A. HALLAYS, V. D'INDY, A. JULLIEN, P. LALO, F. PEDRELL, A. PIRRO, G. SERVIÈRES, G. TEBALDINI, J. TIERSOT, DE SAINT-AUBAN, A. WOTQUENNE

8298
7

BUREAUX
15, rue Stanislas, Paris

Alfred Mame et Fils, Éditeurs à Tours

LITURGIE ROMAINE

Editions françaises en vente chez tous les libraires, et chez les éditeurs à Tours

MISSALE ROMANUM

Ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum ; S. Pii V Pontificis Maximi jussu editum ; Clementis VIII, Urbani VIII et Leonis XIII auctoritate recognitum ; editio accuratissima, novis Missis ex indulto apostolico concessis aucta.

Splendide édition illustrée in-folio, mesurant 36 × 28. — Texte noir et rouge ; encadrement des pages et 610 gravures dans le texte, d'après les dessins de L. Hallez et Leniept ; une gravure sur acier, d'après L. Hallez. — Broché : **31** fr.

Édition in-4° imprimée en noir, mesurant 33 × 25, ornée d'une gravure sur acier. — Broché : **11** fr.

Édition petit in-4°, mesurant 28 × 19, imprimée en noir et rouge, ornée d'une gravure sur acier. — Broché : **11** fr.

BREVIARIUM ROMANUM

Nouvelle édition en 2 volumes in-16, mesurant 16 × 10, tirée en noir et rouge sur papier indien teinté, spécialement fabriqué, très mince et très solide sans être transparent. — Broché : **17** fr.

Chacun des volumes, d'environ 1700 pages, ne pèse, relié, que 550 grammes et ne mesure que 3 centimètres d'épaisseur. Les caractères, gravés sur nos indications, sont nets, gras, très lisibles et très élégants. Un encadrement rouge, de nombreuses frises, des lettrines d'un goût sévère, ornent le texte sans le surcharger.

Cette édition est ornée de quatre sujets hors texte, d'après les grands maîtres, tirés en héliogravure.

MM. les Ecclésiastiques nous sauront gré surtout d'avoir évité le plus possible les renvois, et de leur présenter ainsi un bréviaire véritablement pratique.

Le texte a été revu et approuvé par la Sacrée Congrégation des Rites.

Nouvelle édition en 4 volumes in-12, mesurant 18 × 10, imprimée en noir et rouge sur papier indien, très mince, opaque et très solide (chaque volume ne pèse, relié, que 500 grammes et ne mesure que 2 centimètres d'épaisseur). — Texte encadré d'un filet rouge ; chaque volume est orné d'une gravure sur acier. — Broché : **25** fr.

HORÆ DIURNÆ

Breviarii Romani, ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restituti ; S. Pii V Pontificis Maximi jussu editi ; Clementis VIII, Urbani VIII et Leonis XIII auctoritate recogniti.

Éditions de 1895, revues avec le plus grand soin, approuvées par la Sacrée Congrégation des Rites, et contenant tous les derniers offices concédés.

Édition in-32 raisin, imprimée en noir et rouge sur papier de Chine. — Un volume mesurant 12 × 8, orné d'une gravure sur acier. — Broché : **2** fr. **50.**

Édition in-18, gros caractères. — Un volume imprimé en noir et rouge, sur papier de Chine, mesurant 15 × 9, orné d'une gravure sur acier. — Broché : **3** fr.

RITUALE ROMANUM

Un volume in-16, mesurant 16 × 10. — Edition avec chant, ornée d'un filet rouge et d'un grand nombre de vignettes, imprimée en noir et rouge, caractères très lisibles. — Broché : **2** fr. **50** ; basane noire, filets et chiffre à froid, tr. jaspée, **4** fr. ; chagrin noir, ornements à froid, tr. dorée, **5** fr. **50.**

La même édition, sur papier indien. — Volume de poche, très mince, très léger, très portatif. — Broché, **3** fr. **50** ; chagrin noir, ornements à froid, tr. dorée, **6** fr. **50** ; chagrin 1er choix, noir, reliure molle, tr. dorée, **9** fr.

DE IMITATIONE CHRISTI LIBRI QUATUOR, in-32 carre, mesurant 10 × 7 ; jolie édition perle, augmentée de la Messe et des Vêpres du Dimanche.

MANUALE CHRISTIANUM, in quo continentur : 1° Novum Jesu Christi Testamentum Vulgatæ editionis juxta exemplar Vaticanum ; — 2° Officium parvum B. M. Virginis ; — 3° De Imitatione Christi libri quatuor. — Livre de poche. Edition in-32 petit carré, mesurant 10 × 7, ornée d'une gravure sur acier et d'un encadrement rouge.

Les éditions de livres liturgiques de la maison Mame se sont toujours fait remarquer par la correction de leurs textes, collationnés sur les éditions officielles de Rome, par le choix des caractères, tous parfaitement lisibles, par la solidité du papier, par la régularité du tirage, et enfin par la modération de leurs prix. — Celles qui sont imprimées en noir et rouge se distinguent par la précision du repérage des rubriques et par leur impression bien suivie dans un ton vif et uniforme. — Toutes ces éditions, revues avec le plus grand soin, *sont approuvées par la Sacrée Congrégation des Rites, renferment tous les derniers offices concédés, et sont conformes aux éditions typiques.*

Nous nous chargeons d'adapter à nos éditions, en toutes reliures et sans aucune augmentation de prix, les Propres diocésains qui nous sont adressés. L'exécution de ces reliures demande environ un mois.

404 5. D48 1899 35 apr. 4. 1927 c cat. 10 V.

Cinquième Année | N° 1 | Janvier 1899

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*)	BUREAUX *15, Rue Stanislas, 15* PARIS	ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*)
Étranger (Union postale). . 11 fr.		France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

L'école de Josquin des Prés (suite et fin) . . . . . F. de Ménil.
Le chromatisme byzantin et le chant grégorien . . . . . A. Gastoué.
Le plain-chant et la Revue des Deux-Mondes . . . . . Abbé Vigourel.
L'inspiration religieuse dans la poésie musicale en France, du moyen âge à la Révolution. Conférence . . . . . Pierre Aubry.
Nos fêtes de l'Avent (compte rendu). . . . . Jean de Muris.
Voyages de propagande des Chanteurs de Saint-Gervais (Le Mans, Nantes, Angers, — Valence, Avignon, Nîmes, Montpellier, Béziers, Narbonne, Aix, Marseille, Hyères, Toulon, Nice, Monte-Carlo et Tarascon. . . . —
Nos Concours. . . . . Vincent d'Indy.
Mois musical . . . . . G. de Boisjoslin.
Bibliographie : F.-L. Chartier : *L'ancien Chapitre de Notre-Dame de Paris et sa Maîtrise* . . . . . Michel Brenet.
— *L'Œuvre d'Orgue de Titelouze,* premier volume des *Archives de l'Orgue,* publiées par Alex. Guilmant . . . . . Ch. Bordes.
Encartage musical : *Pauper sum ego,* motet à 4 voix . . . . . Rol. de Lassus.
Prime : Portrait de M. *Alex. Guilmant,* Président de la Schola.

L'ÉCOLE DE JOSQUIN DES PRÉS

(Suite et fin)

Nous avons suivi par ces courtes notices le progrès incessant que l'art musical avait fait depuis Josquin, grand chef de l'école vénitienne, fondée, on l'a vu plus haut, par Adrien Willaert, l'illustre disciple d'un maître aussi éminent. Essayant de démontrer comment les règles posées par le célèbre musicien flamand et enseignées par lui à ses élèves s'étaient peu à peu transformées sous son influence, surtout au contact du chaud soleil d'Italie qui faisait éclore la fleur de mélodie sur les rameaux verdoyants de l'harmonie flamande, nous avons indiqué, par les différents tempéraments artistiques étudiés dans ces quelques pages, l'importance énorme que l'école flamande a eue sur l'Italie par l'entremise de

l'école vénitienne. Il nous reste encore à examiner cette influence bienfaisante sur l'art moderne en la personne du plus remarquable élève de Willaert, Joseph Zarlino, qui, le premier, posa les règles de l'harmonie dans les *Istituzioni harmoniche*[1].

Joseph Zarlino naquit en 1517, à Chioggia — l'ancienne Clodia des Romains, — petite ville de l'État Vénitien, d'où lui vint le nom sous lequel il est connu au seizième siècle, celui de *Zarlinus Clodiensis*. La date de sa naissance a été souvent discutée. Burney, Hawkins, Fétis, ont commis à ce sujet des erreurs, et cette date exacte a été rectifiée par François Caffi dans sa *Storia della musica sacra*[2]. Destiné à l'Église par la volonté paternelle, Joseph Zarlino reçut les ordres mineurs en 1539 et fut ordonné diacre en 1541, la première année de son séjour à Venise. Zarlino était alors âgé de vingt-quatre ans. C'est à partir de cette époque qu'il commença à étudier le contrepoint et les arides théories de l'harmonie de cette époque. Il nous l'apprend lui-même à plusieurs endroits de ses écrits. Il est du reste probable que, destiné dès sa jeunesse à l'état ecclésiastique, il avait étudié les éléments de la musique dès l'âge le plus tendre.

Sa science musicale ne tarda pas à être reconnue. Déjà en 1558 il avait publié son remarquable traité d'harmonie sous le titre : *Istituzioni harmoniche, divise in quattro parti, nelle quali, oltre le materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi de' poeti, historici e filosofi*, œuvre de la plus grande valeur, qui atteint en moins de quinze ans sa troisième édition, ce qui est fort remarquable pour l'époque. Cet ouvrage est trop connu pour que nous en fassions ici une nouvelle analyse. Rappelons seulement qu'il est divisé en quatre livres. Le premier comprend soixante-neuf chapitres spécialement consacrés à démontrer l'excellence de la musique ; le second, divisé en cinquante et un chapitres, explique la supériorité du système connu sous le nom de Synton diatonique de Ptolémée ; le troisième traite des lois du contrepoint, expliquées avec une clarté qu'on ne trouve pas toujours dans les ouvrages didactiques, et le quatrième des modes et principalement des formes anciennes introduites dans la musique religieuse par les premiers chrétiens et régularisées par les soins éclairés de saint Ambroise et de saint Grégoire. Cet intéressant ouvrage, « qui fut le répertoire où tous les théoriciens ont puisé depuis plus de deux siècles[3] », comprend 448 pages in-folio.

La renommée de cette œuvre savante fut si grande que, au moment où Cyprien de Rore fut appelé à Parme, en 1565, l'attention publique fut attirée sur Zarlino, à qui l'on confia l'importante fonction de premier maître de chapelle à la métropole de Saint-Marc. En effet, le musicien appelé à cet honneur n'était pas seulement chargé de diriger la partie artistique des chants religieux de la basilique : il entrait aussi au service de la République, qui lui confiait le soin d'écrire la musique des solennités que la reine de l'Adriatique pouvait avoir à célébrer. C'est ainsi qu'après la bataille de Lépante, Zarlino fut chargé de la partie musicale du festival organisé en l'honneur de cette grande victoire. Trois ans après, en 1574, lorsque Henri III, à son retour de Pologne,

1. Henri Lavoix, *Histoire de la Musique*, p. 155.
2. Tome I, p. 129.
3. Fétis, *Biographie universelle*, vol. VIII, p. 510.

visita Venise, Zarlino fut aussi chargé d'écrire la musique de l'ode triomphale écrite en vers latins par Rocco Benedetti et Cornelio Frangipani, dont l'exécution solennelle eut lieu à bord du *Bucentaure*. Zarlino est aussi l'auteur de la musique exécutée à la cathédrale pour la même solennité, ainsi que d'une œuvre dramatique intitulée *Orfeo*, écrite vraisemblablement dans le style madrigalesque et représentée avec un luxe incroyable dans la salle du Grand Conseil. En 1577, lors de la bénédiction de l'église de *Santa Maria della Salute*, fondée en commémoration de la terrible peste qui fit tant de victimes et particulièrement emporta l'illustre Titien, ce fut encore Zarlino qui eut la mission d'écrire une messe solennelle pour la circonstance.

D'après les éloges que les contemporains adressent à ces diverses compositions, on peut conclure qu'elles étaient dignes en tous points du célèbre musicien. Malheureusement aucune ne nous reste, et il devient fort difficile de juger de leur mérite intrinsèque. Zarlino avait dû écrire aussi un certain nombre de motets pour la cathédrale. Que sont-ils devenus? Il est vraiment extraordinaire que les archives de Saint-Marc aient laissé échapper d'aussi intéressants monuments musicaux. L'abbé Jérôme Ravagnan, qui prononça, le 30 mars 1818, l'éloge de Zarlino, et publia, l'année suivante, à Venise, une plaquette qui renferme d'intéressants documents sur la vie du grand musicien, explique en note que, malgré ses recherches, il n'a pu rien trouver dans la bibliothèque de cette cathédrale se rapportant aux œuvres de Zarlino et des maîtres attachés à cette église depuis le quatorzième siècle. Par suite de quelle étrange négligence ces matériaux de l'histoire de l'art ont-ils pu disparaître? C'est, hélas! un fait accompli et fort probablement à jamais irrémédiable.

Il faut donc nous en rapporter à ce que disent les admirateurs de Zarlino, les historiens Mambrino Roseo[1], François Sansovino[2], Bettinelli[3], Marco Foscarini[4] et Filippo Usberti[5], qui fut son élève et édita à Venise le seul ouvrage complet qui nous reste de Zarlino : les *Modulationes sex vocum per Filippum Usbertum editæ*. Les uns parlent de l'enthousiasme que la musique de Zarlino faisait naître à Venise ; les autres disent que son talent n'avait pas d'égal aussi bien dans la théorie musicale que dans la composition ; certains le comparent, en son genre, au Titien et à l'Arioste, etc.

M. de Winterfeld, qui, dans son très remarquable ouvrage sur *Jean Gabrieli et son époque*[6], a écrit avec beaucoup d'érudition une histoire de l'école vénitienne et des disciples de Willaert, se montre d'une grande sévérité à l'égard de Zarlino ; il trouve que les pièces des *Modulationes* sont inférieures aux motets des anciens maîtres de l'école flamande, même datant de la première période. Ce jugement est sévère et, on peut le dire, fort injuste. Il suffit d'examiner l'antienne du *Magnificat* que Paolucci a donnée dans son *Arte pratica di contrapunto*[7], pour voir l'adresse avec laquelle Zarlino faisait mouvoir les voix d'un triple canon et l'aisance avec laquelle il se jouait au milieu

1. *Istoria del mondo*, anno 1571, p. 54.
2. *Venezia*, etc.
3. *Risorgimento d'Italia*.
4. *Della Letteratura veneziana*, lib. IV.
5. Dédicace des *Modulationes sex vocum* ; Venetiæ, 1566, in-4°.
6. *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter;* Berlin, 1834, 2 vol. in-4°.
7. Venise, 1765-1772, 3 vol. in-4°.

des difficultés des deux mouvements de ce canon. A défaut de véritable émotion religieuse, un tel travail n'est pas, il faut l'avouer, à la portée de tous les harmonistes et indique suffisamment une connaissance parfaite des lois du contrepoint.

Cependant Zarlino ne négligeait pas entièrement les devoirs de son état religieux. En 1582 il fut nommé chanoine de Chioggia, et lorsque Marco de Médicis, évêque de Chioggia, vint à mourir l'année suivante, le chapitre tout entier, rendant hommage à la vertu du compositeur, lui offrit la mitre et la crosse. Zarlino, qui ne voulait pas abandonner sa situation de maître de chapelle de Saint-Marc, préféra l'art aux honneurs. Du reste le doge Nicolo da Ponte et le Sénat vénitien s'opposaient au départ du musicien, qui conserva ses fonctions jusqu'en 1590, époque de sa mort.

En 1571, Zarlino avait publié un second écrit sur la musique : *Dimostrazioni armoniche,* publié à Venise et qui fut réimprimé l'année suivante. C'est un ouvrage de 312 pages in-folio, écrit sous la forme de dialogues au cours desquels Adrien Willaert, Claudio Merulo et Francesco Viola, maître de chapelle d'Alphonse d'Este, duc de Ferrare, conversent sur les théories de leur art. Zarlino dit dans le prologue de ces dialogues qu'un jour du mois d'avril 1562, les interlocuteurs, se rencontrant sur la place Saint-Marc, se rendirent dans la maison de Willaert, et que son livre a été écrit tout entier avec ce qui avait été dit pendant ce mémorable entretien. Il est probable en effet que ce fut pendant une visite à son ancien maître que Zarlino conçut le projet de ce curieux ouvrage. Mais la composition même du livre, qui traite dans le premier dialogue des *Proportions,* dans le second des *Consonances,* dans le troisième des *Intervalles,* dans le quatrième de la *Division du monocorde,* et dans le cinquième des *Modes plagaux et authentiques,* indique un plan bien arrêté, emprunté, à ce qu'il semble, à la *Musica teorica* de Fogliani.

Ce fut à propos de cet ouvrage que commença la grande querelle entre Vincent Galilée et Zarlino. Vincent Galilée, qui fut le père du grand Galilée le créateur de la physique expérimentale et auquel l'astronomie doit de si belles découvertes, était un ancien élève de Zarlino. Excellent musicien et connaissant également bien la théorie et la pratique de son art, Vincent Galilée s'était déjà fait connaître comme compositeur avec une scène dramatique pour chant accompagné de violes, tiré de l'épisode d'*Ugolin*, et par des *Lamentations de Jérémie* traitées d'une façon, dit-on, fort dramatique, et qui furent exécutées à Florence dans une séance de l'Académie créée par Jean Bardi, comte de Vernio, à l'imitation de l'Académie fondée à Naples par Gesualdo, prince de Venouse. On s'explique mal la raison qui inspira Vincent Galilée dans son *Discorso della musica antica e moderna*, publié à Florence en 1581, et dans lequel il prend très violemment à parti la *Musica teorica* de Fogliani. Ce dernier prétendait que le genre diatonique moderne se rapportait au système diatonique de Ptolémée. Zarlino, on l'a vu plus haut, avait repris cette théorie. Vincent Galilée partit en guerre contre son ancien maître, soutenant que ce n'était ni au système de Ptolémée, ni au système diatonique de Didyme, mais à celui de Pythagore, que se rapportait la diatonie moderne, et cette théorie, qui nous laisse bien calmes aujourd'hui, était défendue avec la morgue toute pédantesque des discussions oiseuses fort en honneur au

moyen âge. La seconde édition de cet opuscule portait après le titre : *in sua difesa contra Josefo Zarlino*. Le vieil organiste de Saint-Marc, blessé par le ton sarcastique et agressif de l'ouvrage, répondit en 1588 par ses *Supplementi musicali*, dans lesquels il reprend les théories des ouvrages précédents, et où entrevoyant dans une brume encore assez opaque la question du *tempérament*, il propose de diviser l'octave en douze demi-tons basés sur la tablature du luth. De la discussion aurait dû jaillir la lumière. Mais sans aucun respect pour l'âge avancé et la brillante carrière de son maître, Galilée répondait par les injures, l'ironie la plus insolente et les grossièretés indignes d'un homme de son rang. La victoire resta donc à Zarlino, car l'opinion publique allait contre celui qui cherchait à le décrier d'une façon aussi brutale.

Zarlino ne survécut pas longtemps au triomphe de sa cause. Ces dernières années de lutte l'avaient achevé. Il mourut à Venise le 4 février 1590, et non 1599, comme l'écrivent Hawkins et Burney ; il fut inhumé dans l'église de San Lorenzo. Aucune inscription n'indique plus aujourd'hui l'endroit de sa tombe. Son buste fut placé dans le corridor du palais des Doges, et de son vivant une médaille fut frappée en son honneur, portant son effigie et au revers un orgue avec cet exergue : *Laudate eum in chordis* [1].

*
* *

Avec Zarlino finit l'école de Josquin des Prés, et elle ne pouvait pas mieux couronner la carrière brillante qu'elle remplit dans l'histoire de l'art. Josquin, Willaert, Zarlino, tels sont les trois grands noms de cette période. Si le premier avait marqué la route à suivre, les autres en avaient parcouru glorieusement les étapes, et du système harmonique tiré par Josquin du déchant en honneur au moyen âge, Zarlino, par l'intermédiaire de Willaert, avait créé l'harmonie moderne ; en outre, comme les grands génies, toujours en avance sur leur siècle, il avait prévu la question du *tempérament* que Bach devait un jour résoudre d'une façon indiscutable.

Nous terminerons donc, sous l'égide de ce grand nom, notre modeste étude. Notre but était de montrer les différentes étapes qu'a suivies l'évolution de l'idée musicale aux quinzième et seizième siècles et dont le mouvement, commencé avec les maîtres flamands, devait se poursuivre à travers le monde. Nous avons montré les premiers pas faits par la musique, pas de géant si l'on considère le point de départ du déchant au moyen âge. Nous ne continuerons donc pas l'histoire de l'école vénitienne, qui, aux grands noms que nous avons cités, ajoute ceux de Baldassare, Donoti, Giovanni della Croce et Andrea Gabrieli. L'influence de l'école de Josquin a donc été fort grande en Italie ; ajoutons qu'elle eut son retentissement en Allemagne, et rappelons, avec M. Henri Lavoix, que « dès les premières années du dix-septième siècle, quelques princes allemands avaient envoyé aux écoles italiennes, et particulièrement *à Venise*, ceux de leurs sujets qui leur paraissaient les mieux doués, et l'un d'eux, Henri Schütz, dont le nom latinisé était Sagittarius (Archer)

1. Le dessin de cette médaille existe, paraît-il, dans l'*Histoire métallique* du comte André Giovanelli (en manuscrit à la bibliothèque Saint-Marc de Venise).

(Koesteritz, 1585 ; † Dresde, 1672), rapporta dans son pays les traditions du nouveau style ».

La semence germée dans la terre fertile des Flandres avait étendu ses racines profondes à travers l'Europe : l'Italie en avait fait une fleur merveilleuse, l'Allemagne un rameau vigoureux, solide et fort.

Voilà pourquoi il nous a paru bon, au milieu d'autres recherches sur l'histoire de la musique, de rappeler la marche ignorée de cette germination puissante et de célébrer, en passant, le nom glorieux de Josquin, ainsi que ceux des brillants élèves qu'il avait formés dans la chaude incubation de sa science universelle, au contact fécondateur de son impérissable génie.

F. de Ménil.

LE CHROMATISME BYZANTIN
ET LE CHANT GRÉGORIEN

La tonalité, c'est-à-dire le rapport plus ou moins fixe des sons entre eux, n'est pas, dans le système byzantin, toujours diatonique : les chants solennels sont souvent écrits dans le genre chromatique. Ce chromatisme, toutefois, n'a rien de ce que les modernes nomment ainsi.

M. Bourgault-Ducoudray, dans ses *Études* sur le chant ecclésiastique des Grecs, a élucidé un des points de cette tonalité curieuse : c'est une loi d'attraction que subissent certaines cadences, ascendantes par demi-ton et ton (*mi-fa-sol*), ou descendant par intervalles inverses (*fa-mi-ré, ut-si-la*). Alors on partage (au moins dans certains modes) cette tierce mineure en deux intervalles égaux de trois quarts de ton chacun ; en d'autres termes, quand la mélodie, dans ces modes, monte du *mi* (βου) au *sol* (δι) ou descend du *fa* (γα) au *ré* (πα), on *chromatise,* on *colore* — suivant l'étymologie — la note intermédiaire. Le *fa* est alors à demi diésé (ἡμιδιήσις) par l'attraction du *sol*, et, dans les autres modes, le *mi* légèrement abaissé d'un demi-bémol (ἡμιυφήσις) par l'attraction du *ré*.

Le mode dit chromatique ou hémichromatique possède une autre caractéristique : une seconde loi d'attraction veut qu'à son tour le *la* (κε) soit attiré par le *sol*, et — au moins théoriquement — le *ré* par le *mi*, ou, suivant d'autres, le *mi* par le *ré*[1].

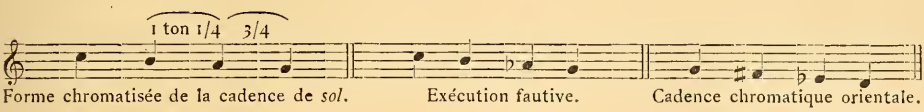
Cet abaissement du *la* a dû contribuer en une large façon à l'introduction dans la musique ecclésiastique et peut-être à la formation du chromatique dit *oriental*.

Il arrive fréquemment, en effet, que des chantres ignorants ou mal exercés abaissent le *la* plus qu'il n'est nécessaire, transformant ainsi le mode de *sol*

1. Cf. Dom Parisot, dans la *Tribune*, septembre 1898, page 197.

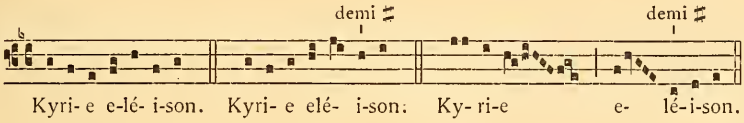
Nous disons théoriquement, car cette dernière attraction nous semble être une invention des théoriciens. Ils ont voulu voir ce mode formé régulièrement de *diphonies*, ou groupes de deux degrés espacés alternativement de trois et de cinq quarts de tons. Mais leurs explications et leurs règles même ne concordent pas sur ces points, et, pratiquement, on n'exécute jamais de cette façon, impossible du reste à rendre par les Grecs et, croyons-nous, par les Orientaux eux-mêmes.

en une sorte d'*ut* mineur avec sensible, terminé sur la dominante : forme caractéristique du chromatique oriental, c'est-à-dire d'origine asiatique, turque ou arabe[1].



Les théoriciens byzantins, depuis plusieurs siècles, se sont efforcés d'établir une classification — forcément irrégulière — de leurs modes, étant donnée l'infiltration asiatique signalée plus haut. Or, ils ont regardé comme analogues les tonalités ci-dessus ; pour eux, le chromatique oriental en *ré* (πα) est le plagal ou l'oblique (πλάγιος) de l'ancien chromatique en *sol* (δεύτερος)[2], c'est-à-dire quelque chose comme un mode à peu près semblable, terminé sur la dominante (*sol-ré*).

Il y a aussi des mélodies où le quart de ton n'apparaît que passagèrement, comme broderie principalement, mais toujours sur les mêmes degrés d'un même mode.



Ces particularités, bizarres au premier abord, pourraient bien autrefois n'avoir pas été uniquement propres au chant oriental. On sait, en effet, qu'en plus de certains passages obscurs d'anciens théoriciens occidentaux, l'Antiphonaire dit de Montpellier (originaire de Toul), noté en lettres, paraît indiquer, par des signes spéciaux, un certain nombre de quarts de ton, dans des cas présentant parfois une analogie remarquable avec ceux où ils sont employés dans le chant byzantin. Mais, comme nous le verrons plus bas, ceci n'a dû se produire que dans une antiquité relative, par imitation peut-être de ce qui se passait à Byzance[3].

* * *

Par modalité, nous entendons l'état d'être d'une gamme quelconque, caractérisé par la prépondérance ou le rapport harmonique de certains degrés.

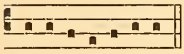
Le mineur moderne, par exemple, est souvent différencié du majeur uniquement par l'abaissement de la tierce et de la sixte ; le *protus* grégorien et byzantin est déterminé par la finale *ré* et la dominante *sol* ou *la*, ou, comme plagal, par la corde plus élevée *ut*, et la finale *la* (en transposition, dominante *fa*, finale *ré*).

Ceci posé, y a-t-il chez les Grecs un mode chromatique ? Théoriquement, peut-être ; pratiquement, non[4].

1. Cf. Dom Parisot, avril 1898, p. 87.
2. Qu'ils ont alors imaginé de nommer *hémichromatique* !
3. Nous jugeons hors de propos de parler du genre enharmonique, pure spéculation, et chanté pratiquement comme le diatonique. Cf. Bourgault-Ducoudray, *Etudes*, etc.
4. A s'en tenir, bien entendu, au chromatisme ancien, et non point à l'oriental.

Le chromatisme, en effet, *peut affecter* le premier mode dans les intervalles *fa-mi-ré*, *ut-si-la*; le *deuteros* et le *tetartos* dans la cadence *mi-fa-sol*, plus l'attraction du *la*. Nous disons *peut affecter*, car il arrive qu'un chant, écrit ou exécuté ici diatoniquement, l'est autre part chromatiquement. Cependant, les chants solennels anciens, que leur genre rapproche des récitatifs ou des exclamations liturgiques, sont presque toujours traités chromatiquement.

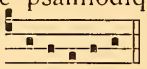
Tels sont : le *Kyrie eleison* donné plus haut, le *Trisagion*, l'hymne Φῶς ἱλαρὸν.

Le *Kyrie* en question a une parenté visible avec la forme primitive :  et nos *Kyrie* simples ou celui du Temps pascal, les plus

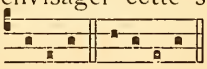
Kyri- e e-le- i-son

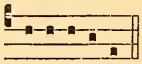
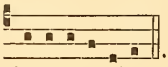
anciens que nous possédons : mais son échelle modale ne favorise pas l'emploi spécial du *la* demi-bémol.

Le Trisagion (donné déjà à cette même place[1]) a les mêmes formes mélodiques que celui chanté dans la liturgie latine du Vendredi saint. Là, le caractère de *récitatif orné* est plus visible.

Ce chant est bâti sur une formule — la médiante psalmodique — qui revient des centaines de fois dans le répertoire grec :  elle a déjà formé le chant simple du Trisagion. Ici elle est complètement chromatique, tandis que la forme simple est diatonique : ce sont cependant les mêmes degrés. Voici déjà deux états d'une même formule; ne pourrait-il y en avoir un troisième?

Admettons un instant que la modulation chromatique *mi*, *fa* demi ♯, *sol* ait pour origine primitive une certaine difficulté à chanter le demi-ton *mi-fa* : les uns, au gosier plus souple, auront haussé l'intervalle difficile à franchir, quitte à diminuer le suivant; les autres, d'une constitution plus rude (et l'histoire musicale nous appuie sur ce point), auront supprimé radicalement la difficulté en en supprimant le sujet.

On peut envisager cette seconde transformation soit dans la suppression d'un degré  soit en l'évitant par la substitution d'un autre degré au *mi* .

Il s'ensuit que dans un récitatif sur la corde *sol* — la *mèse* antique[2] — avec finale en *mi*, cette transformation modifiera le chant. Ou le « traducteur », s'il ne veut conserver que la finale, haussera la corde  ou, s'il veut conserver la relation de la corde et de la finale, ajoutera une note à la mélodie  .

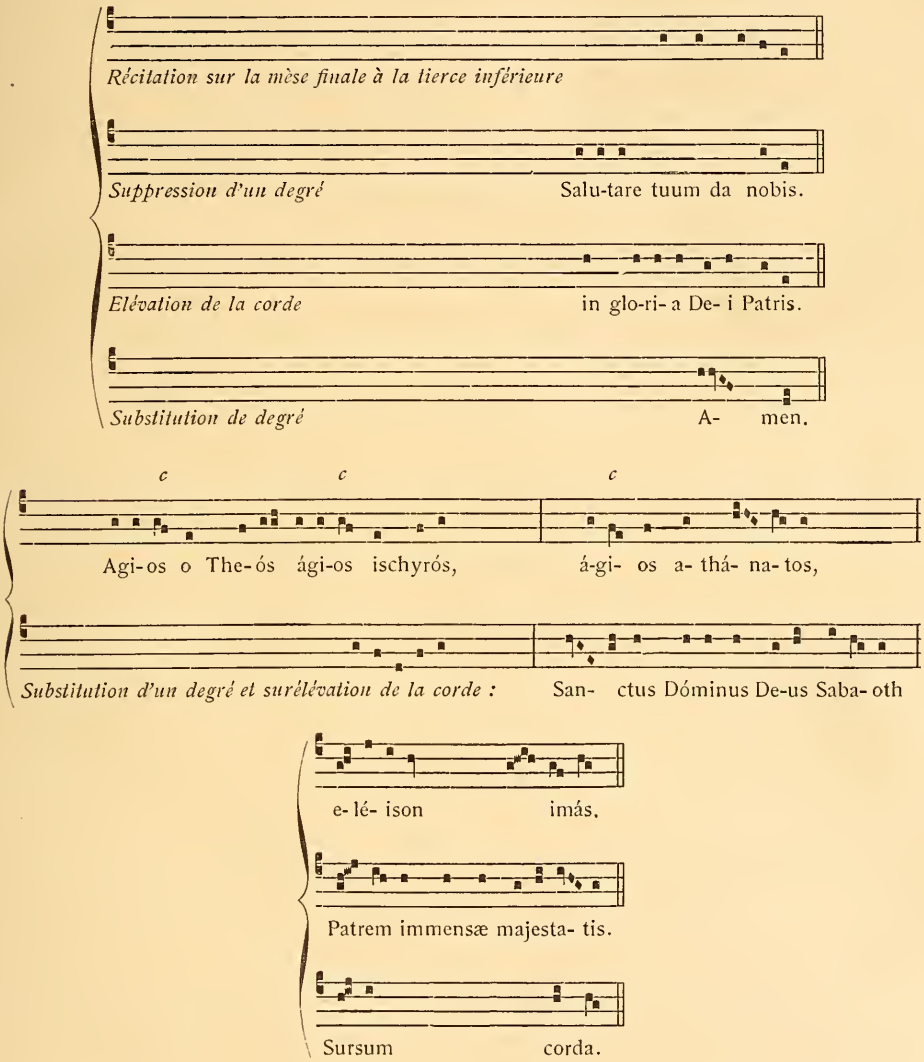
Or, si la formule que nous avons en vue est caractéristique des chants

1. Novembre et décembre 1897.

2. Disons que dans les plus anciens manuscrits de chant byzantin (onzième, douzième, treizième siècles) qu'il nous a été donné d'étudier, c'est à cette *mèse*, considérée comme régulatrice du chant (ἰσὸν), que se rattache la plus grande partie de la notation. Cependant, ajoutons que d'après certains traités anciens encore inédits, on pourrait contester ces conclusions; mais, pour nous, ce n'est point dans les textes, souvent confus, des théoriciens visés ici qu'il faut chercher le véritable chant byzantin, ces textes étant souvent à la musique grecque ce que sont à la nôtre les traités des théoriciens et mensuralistes de la fin du moyen âge.

profanes ou liturgiques des peuples les plus anciens de l'Asie, la modification que nous en donnons par la suppression du demi-ton se retrouve dans les chants de peuples barbares de l'Asie du Nord, et autrefois de l'Europe entière, en même temps que des récitatifs primitifs des chrétiens occidentaux[1].

Dès lors, les récitatifs, souvent chromatiques, des uns se sont modifiés par l'exclusion du demi-ton en passant chez les autres, tout en restant au fond les mêmes. Le *schéma* suivant nous semble témoigner en faveur de cette manière de voir.



*
* *

Si nos déductions sont exactes, on aurait là à la fois l'explication de la

1. Cette exclusion du demi-ton par des races entières, durant de longs siècles, est un fait musical assez connu pour que nous nous appesantissions sur ce sujet ; encore à l'heure actuelle, dans notre moderne Europe, nombre de mélodies populaires, d'Irlande principalement, le présentent toujours.

substitution du *la* ou du *sol* comme corde récitative, et de l'exclusion du chromatisme du chant liturgique occidental.

Cependant, ces points se rapporteraient seulement aux origines tout à fait premières des mélodies romaines, et tandis que ces antiques récitatifs, successivement ornés, ont formé toute une classe de chants solennels, l'introduction plus tardive de formules grecques aurait été à son tour le noyau d'une autre classe de mélodies.

Nous avons un premier témoin dans les invocations litaniques : il nous a semblé en apercevoir un autre dans un fait que nous croyons peu signalé.

Parmi les chants les plus anciens des églises d'Orient, se trouve l'hymne des vêpres, Φῶς ἱλαρὸν.

Saint Basile, donnant à la liturgie cette force dogmatique dont le caractère a été si parfaitement décrit par Dom Guéranger, cite une phrase de cette hymne dans un traité sur l'Esprit-Saint. Montrant le peuple confessant sa foi d'après la parole des anciens, il dit : « Ὁ μέντοι λαὸς ἀρχαίαν ἀφίησι τὴν φωνὴν καὶ οὐδενὶ πώποτε ἀσεβεῖν ἐνομίσθησαν οἱ λέγοντες· Αἰνοῦμεν Πατέρα, Υἱὸν, καὶ Ἅγιον Πνεῦμα, Θεὸν. » Il ajoute : « Εἰ δέ τις καὶ τὸν ὕμνον τοῦ Ἀθηνογένους ἔγνω... κ. τ. λ. »

Les scholiastes byzantins, interprétant ce texte, ont conclu qu'on devait voir dans l'auteur de cette hymne saint Athénogène, martyr du deuxième siècle ; saint Basile, cependant, ne paraît pas rapporter à ce qu'il dit plus haut l'expression « ὕμνον τοῦ Ἀθηνογένους[1] », et le sens exact de ce passage est au moins obscur. Malgré cela, Dom Pitra, dont il suffit de citer le nom en pareille matière, paraît adopter l'opinion des Grecs en nommant, dans son *Hymnographie grecque*, le Φῶς ἱλαρὸν l' « hymne des martyrs ».

Quoi qu'il en soit, un texte du cinquième siècle, par lui découvert, nous montre l'usage de cette hymne général dans les églises d'Orient[2].

Que se passait-il en Occident à la même époque?

Saint Augustin nous apprend, dans un passage célèbre de ses *Confessions*, que saint Ambroise, pour soutenir son peuple pressé par les ariens, fit chanter les psaumes selon la coutume — nouvelle alors — des églises d'Orient (c'est-à dire l'antiphonie, ou chant à deux chœurs avec antienne). Il y ajouta des hymnes, aussi selon les coutumes orientales[3], qu'il avait, de son propre témoignage, lui-même composées. Saint Paulin, biographe de l'évêque de Milan, dit la même chose que saint Augustin, ajoutant avec lui que ces institutions liturgiques se répandirent en peu de temps dans tout l'Occident.

Sur quels sujets roulaient ces hymnes? Les circonstances dans lesquelles elles prirent naissance nous incitent à penser que ce devait être principalement sur le point de foi attaqué par les hérétiques : le mystère de la sainte Trinité. Saint Ambroise nous le dit du reste lui-même :

« *Hymnorum quoque meorum carminibus deceptum populum ferunt. Plane nec hoc abnuo. Grande carmen istud est, et quo nihil potentius; quid enim potentius*

1. Cf. Christ, *Anthologia Græca*, p. xxiii.

2. *Juris ecclesiastici Græci historia*, t. II, p. 220 : « τὴν τάξιν τῆς καθολικῆς καὶ ἀποστολικῆς εκκλ. »

3. *Tunc hymni et psalmi ut canerentur secundum morem orientalium partium... institutum est.* (*Confess.*, IX, vii.)

quam confessio Trinitatis? On prétend que je séduis le peuple par la poésie de mes hymnes. Je n'en disconviens pas. C'est un chant puissant qui n'a pas son pareil; car qu'est-il de plus puissant que la confession de la Trinité? » (Epistola XXXI.)

Réunissant ces témoignages, nous voyons saint Ambroise auteur au moins d'une hymne en l'honneur de la sainte Trinité, composée d'après l'usage des églises d'Orient. Bien que les textes sus-visés ne disent pas formellement qu'il imita les compositions orientales, on peut, pensons-nous, croire qu'il en fut ainsi.

Or, parmi les quelques hymnes que la tradition la plus certaine nous a conservées du saint évêque de Milan, il n'en est qu'une qui ait pour sujet le divin mystère de la Trinité : c'est *O lux beata Trinitas.*

Passée de bonne heure dans l'usage monastique, le *Samedi à Vêpres,* elle fut ensuite incorporée dans la liturgie romaine, et, au dix-huitième siècle, malheureusement modifiée, comme tant d'autres, par les Jésuites chargés de la prétendue correction des hymnes. Son début est actuellement, pour les églises qui font usage de cette correction : *Jam sol recedit igneus.*

Comme l'hymne grecque Φῶς ἱλαρὸν, l'*O lux* se partage en trois strophes, ici composées de quatre vers ïambiques, là d'un rythme indécis, mais qui présente cependant une certaine équivalence dans les membres de phrases, un peu comme dans le *Gloria in excelsis.*

Or, le début de l'une rappelle d'une manière frappante le début de l'autre; l'hymne grecque, il est vrai, est écrite en l'honneur du Christ, l'hymne latine en l'honneur de la Trinité; aussi l'une chante la « lumière... du Père... le bienheureux Jésus-Christ », l'autre la « lumière, la bienheureuse Trinité ». Mais, cette application à part, les idées sont les mêmes de part et d'autre : dans l'une comme dans l'autre, on rapproche l'idée du soleil couchant de celle du lever de la lumière divine, et, dans l'une comme dans l'autre, une même « glorification suppliante » réunit les trois personnes de la sainte Trinité.

On pourra comparer le texte de l'hymne ambrosienne avec le Φῶς ἱλαρὸν et sa traduction[1], que voici :

I. Φῶς ἱλαρὸν ἁγίας δόξης ἀθανάτου Πατρὸς οὐρανίου ἁγίου, μάκαρος, Ἰησοῦ Χριστέ.	Lumière réjouissante de la sainte gloire du Père immortel, céleste, saint : bienheureux Jésus-Christ.
II. Ἐλθόντες ἐπὶ τὴν ἡλίου δύσιν, ἰδόντες φῶς ἑσπερινόν, ὑμνοῦμεν Πατέρα, Ὑιὸν, καὶ Ἅγιον Πνεῦμα, Θεόν.	Venant au coucher du soleil, contemplant la lumière du soir, nous chantons dans nos hymnes le Père, le Fils et l'Esprit-Saint, Dieu.
III. Ἄξιον σέ ἐν πᾶσι καιροῖς Ὑμνεῖσθαι φωναῖς αἰσίαις, υἱὲ Θεοῦ, ζωὴν ὁ διδούς; διὸ κόσμος σε δοξάζει[2].	C'est une chose digne, en tous temps, te louer par nos voix suppliantes, Fils de Dieu qui donnes la vie; c'est pourquoi le monde te glorifie.

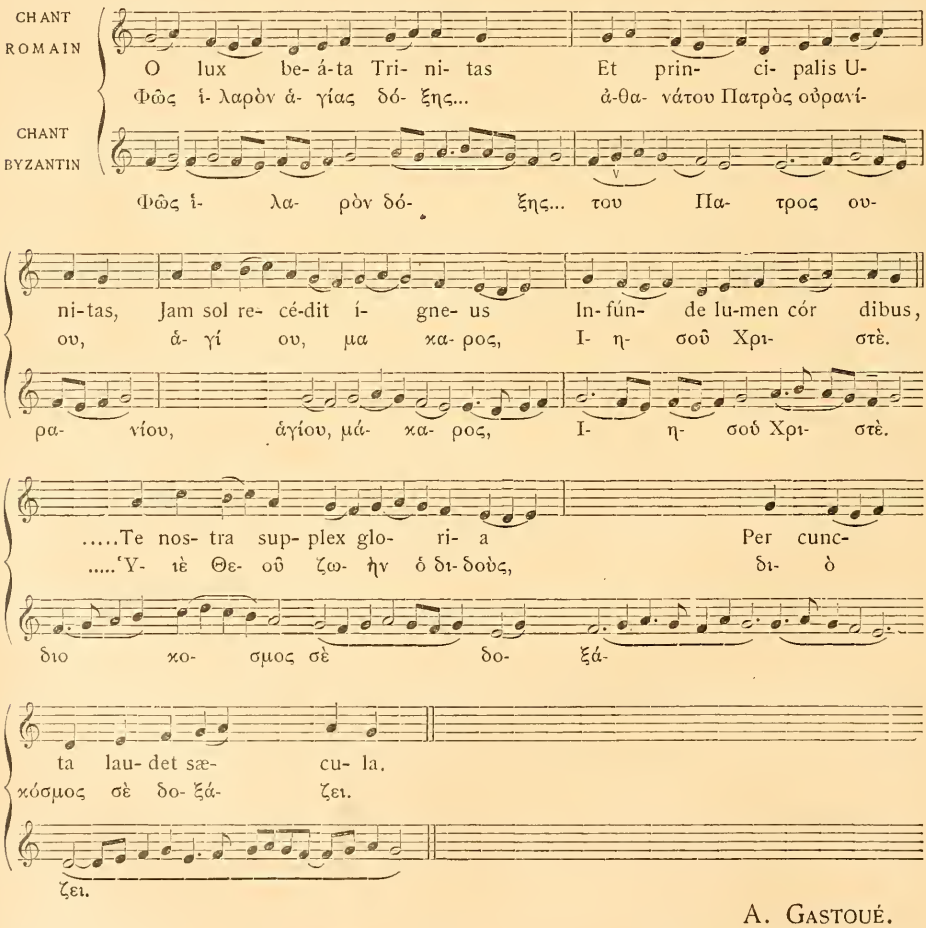
1. Cf. Dom Parisot, *Tribune de Saint-Gervais,* mars 1898, p. 57.
2. Variantes ; II. 4. Πνεῦμα Θεοῦ. III. 1. Ἄξιος εἶ, 2. ὁσίαις,

*
* *

Quant à ce qui est de la mélodie, nous n'en avons point jusqu'ici d'ancienne du Φῶς ἱλαρὸν; mais cette hymne peut indubitablement s'adapter, accentuation du phrasé pour accentuation de la musique, au chant traditionnel de l'*O lux*.

Celui-ci est bâti tout entier sur des formules grecques quasi récitatives; elles lui donnent un caractère de ressemblance avec le Trisagion, y compris les variantes latines (le Vendredi saint); bien plus, ce chant repose sur les mêmes cordes, la même finale que les divers chants plus ou moins variés du Φῶς ἱλαρὸν, ces derniers cependant chromatiques.

Nous donnons ci-dessous le début et la fin de l'*O lux,* en y adaptant l'hymne grecque, comparée avec la mélodie donnée par plusieurs livres de chant byzantin sous le titre : Μέλος ἀρχαιὸν. Celle-ci, malgré son titre, est relativement moderne[1], mais ses variations, parfois bizarres, n'empêcheront point de reconnaître dans les principaux points d'appui les éléments constitutifs du chant de l'hymne *O lux*.



A. Gastoué.

1. On pourra la comparer à la version donnée par M. Bourgault-Ducoudray, loc. cit.

LE PLAIN-CHANT ET LA « REVUE DES DEUX-MONDES »

Sous ce titre : « L'abbaye de Solesmes », la *Revue des Deux-Mondes* du 15 novembre contient un long article signé de son éminent critique musical.

M. Camille Bellaigue est allé à Solesmes, il a été ravi. Une musique nouvelle s'est révélée à lui. Il le dit à ses lecteurs et leur explique pourquoi.

Ce n'est pas la première fois que ce sujet tente un rédacteur de la célèbre Revue. Le 15 septembre 1886, Emile Burnouf lançait, dans un fort curieux article intitulé : *Les chants populaires et le plain-chant*, un ouvrage par lui composé : *Les chants de l'Église latine. Restitution de la mesure et du rythme selon la méthode naturelle.* Quelques mois après, Lecoffre publiait le livre annoncé, un livre surprenant. Là, Émile Burnouf, après avoir appliqué, disait-il, « la méthode naturelle, exempte de fantaisie, la seule qui conduise à la solution du problème », révélait aux savants la « riche floraison de la musique gréco-romaine », car sous « l'écriture uniforme » des manuscrits du moyen âge, il arrivait à découvrir « les mesures et le rythme des anciens chrétiens ». Il pouvait même, en des conclusions pratiques, lui qui tant de fois avait battu en brèche *au nom du sanscrit* (!!!) la religion chrétienne, se montrer une fois bienveillant. « Le clergé, les chœurs, les chapelles et les fidèles pourraient », grâce à lui, désormais, « avec moins de travail qu'aujourd'hui et au grand bénéfice du culte, exécuter des mélodies parfaites ».

Le malheur voulut qu'au lieu des manuscrits, M. Burnouf eût sous la main, sauf quelques morceaux empruntés aux livres romains de Reims et Cambrai, les simples Graduel et Vespéral *parisiens*. Comme sans doute il n'avait plus suivi les offices depuis son enfance, à ces morceaux, composés par le chanoine Lebeuf au dix-huitième siècle, il attribua ce qu'il lisait ailleurs des chants de l'Église. Ces mélodies, créées de toutes pièces, de 1736 à 1738, devinrent pour lui les mélodies de saint Grégoire, et c'est en leur appliquant « la méthode naturelle de critique », qu'il vit dans ces chants (composés sans conteste pour être chantés à notes égales) les merveilles d'art où, grâce aux brèves et aux longues révélées par la quantité et modifiées par l'accent, étaient remis au jour les chants des catacombes !!!

Ce fut une grosse humiliation pour la célèbre Revue d'avoir servi de tremplin à une bévue si colossale. Ce qu'on pouvait faire de mieux c'était de n'en plus parler. M. Bellaigue, mieux inspiré, au lieu d'étudier le plain-chant dans les livres, est allé l'entendre là où il est vécu. Il est allé à Solesmes assister aux offices. Là le chant grégorien s'est révélé à lui, une forme d'art, une catégorie de l'idéal, un mode, un monde de beauté. Art musical le plus ancien de tous, et nouveau dans sa résurrection, restauré deux fois avec intelligence et savoir, respect et amour, restauré dans les livres par la paléographie, restauré dans l'exécution.

Ainsi Solesmes a rétabli toute la liturgie, texte et musique. M. Bellaigue ne se donne pas la prétention de prouver que l'œuvre bénédictine est la science, il affirme que les Bénédictins sont en possession de la beauté. Le but, la nature, l'essence de l'art, dit-il, est la *parfaite convenance : caput artis decere.*

Il a trouvé dans les abbayes de Solesmes la pensée exprimée par la forme musicale la plus adéquate ; rien n'y est menteur, fictif, hypocrite ; tout y respire la piété, la sainteté, la bonté. C'est la rencontre du vrai, du beau et du bien.

L'auteur a été témoin du rite de la consécration des vierges, il a entendu les vêpres à Sainte-Cécile et à Saint-Pierre. Il a suivi du regard les moines chantant en procession. Tout l'a émerveillé, les paroles, la musique, la mise en scène, tout cela si har-

monieusement combiné. Ce qu'il a vu et senti, il voudrait le communiquer, il veut être, lui artiste et critique d'art, apôtre du chant grégorien.

Qu'est-ce donc que le chant grégorien ? C'est la musique officielle qui, à l'église, au milieu des cérémonies, acccompagne la prière publique. Il est, en vertu de sa destination, la musique religieuse par excellence.

En dehors de lui, on trouve des chefs-d'œuvre même sacrés, même pieux, mais leur place est-elle à l'église ? Le chant grégorien est la meilleure forme musicale de la prière, comme la liturgie est sa meilleure forme verbale.

On pourrait dire que les plus admirables œuvres de musique extraliturgique sont au plain-chant ce que les formules et les considérations pieuses d'un particulier sont aux formules liturgiques, interprétations subjectives, quel que soit le maitre, et variables avec lui. On y a vu « le goût du divin » remplacer l'amour de Dieu, et cette nuance d'esprit ou de sensibilité définie par Jules Lemaître *la piété sans la foi*, inspirer des œuvres chantées dans une église.

Le fond immuable de la foi est exprimé dans la liturgie et dans le chant liturgique, d'autant mieux que la musique touche plus à l'idée que les autres arts. Sculpture et peinture s'essaient à représenter Dieu fait homme, la musique exprime le Verbe. L'architecture, plus idéale que les autres arts plastiques, ne fait pas corps avec les paroles mêmes; la mélodie au contraire est en elles, elle les anime, les inspire, en est l'émanation, l'efflorescence et le rayonnement.

Suivons les développements de l'éminent critique. Il s'attache à mettre en relief les *convenances* de cet art, aux divers points de vue de ses qualités vocales, de son histoire, de sa nature, de son caractère moral.

I. *Ses qualités vocales.*

A) L'art grégorien n'est qu'*un chant*. Telle est la raison première de sa vocation sacrée. Dans le chant de la voix humaine, vous ne trouverez ni fiction, ni artifice, la matière y est le moins possible. La voix humaine seule, à l'église, s'harmonise pleinement avec la nature des choses et des lieux. En principe, l'accompagnement est de trop ; il vient appesantir et quelquefois altérer la parole.

B) Le chant grégorien est une musique exclusivement *vocale*, il est aussi la musique *verbale* par excellence.

La phrase mélodique suit, épouse la phrase littéraire, prend son accent, s'assimile à la dignité respective des mots, elle modèle le discours; la vérité, la variété de l'expression y jaillit de la parole seule.

Quel charme y ajoute la vraie prononciation ! La prononciation italienne est conforme à l'histoire, à la liturgie, à l'esthétique. Lisez Dante à la française, plus de charme ; si vous comprenez ses vers vous ne les sentirez pas. C'est bien plus vrai dans le plain-chant.

C) Le chant grégorien est *homophone* ; ne se servant que des voix, il n'en fait qu'une voix. Lien entre Dieu et les hommes, il est le lien *des hommes entre eux*, deux fois *religieux*, idéal de la société parfaite.

Le *solo* peut être signe et type d'un art individuel, égoïste ; la polyphonie, l'*harmonie* donnent un idéal plus fraternel, plus collectif. Mais l'*unisson* de plusieurs voix, de la multitude, exprime l'unanimité parfaite par l'identité des sons bien mieux qu'on ne pourrait le faire par le concert des lignes de l'harmonie.

A Solesmes, toutes les voix se fondent en une voix. Tout ce que furent ces voix dans le monde et la variété de sentiments qu'elles exprimèrent est sacrifié ici pour s'exhaler comme un encens dans le cantique sacré.

L'harmonie est dramatique ; au travers de contradictions, de dissonances, de déchirements, elle conquiert l'unité. Le chant grégorien la possède sans trouble, sans menaces, sans combat. Pas d'effort, pas de tendance, pas de devenir ; mais l'être toujours total et un.

Et cette unité représente celle de l'homme en lui-même, unité spirituelle et intérieure. Ce chant rassemble toutes les puissances de l'âme, loin de les diviser. Il établit parmi nous et en nous l'unité qu'il signifie ; un comme Dieu est un.

II. *Son histoire.*

A) L'*antiquité* du chant grégorien en accroît le caractère religieux. Près de la source, vous trouvez des infiltrations hébraïques, elles s'enrichissent de dérivations du courant gréco-latin ; au demeurant, c'est un fleuve gonflé et canalisé par le christianisme. Ce fleuve coule depuis vingt siècles, sa vraie source jaillit du pied de la croix. Pour qui célèbre les choses éternelles, c'est beaucoup de les célébrer sur le mode le plus proche des temps où ces choses furent révélées. On y entend la douce voix de Cécile qui chante avant de donner sa vie pour le Christ, on y trouve l'écho de la voix plus rude d'Ambroise arrêtant Théodose encore sanglant. Plus tard, quand les peuples priaient, ils priaient ainsi dans nos cathédrales. Ils chantaient *Media vita... Sancte Deus... Sancte fortis... Sancte misericors.*

B) Aucun charme ne manque à ces chants, pas même *le mystère.* Auteurs inconnus, sans date. Tout ce que l'œuvre a eu d'un homme a péri, elle ne survit que par ce qui lui vient de Dieu.

C) Ces chants sont *populaires.* Nombreuses sont ses analogies avec les vieilles chansons de bergers. Au couvent l'humble Frère, au retour des plus modestes travaux, y mêle sa voix à celle des Pères les plus savants.

III. *Sa nature.*

Art obéissant à l'idée religieuse, il n'est pas un art esclave. Il est *libre.* Libre dans son rythme et son mouvement, libre dans sa mélodie, libre dans le mouvement.

A) *Libre dans son rythme.* Rythme souple, aisé, modéré. qui va, qui marche sans jamais traîner, ni jamais courir. Le texte littéraire gouverne tout. Les silences y restent libres comme les sons. Pourtant ce rythme est très appréciable, tout en échappant à la convention, comme la nature.

Entre la musique grégorienne et l'autre, même différence rythmique qu'entre la prose et la poésie. Il est comme un beau style oratoire, périodique et nombreux.

B) *Libre dans sa mélodie,* tantôt syllabique, tantôt fleurie, orné souvent de vocalises véritables, toujours expressives, parce qu'elles sont toujours lentes. (Ici nous citons.) « Chacune des notes qui les composent, demeurant distincte, garde sa valeur et sa beauté propre. Il n'y a pas là de *traits,* de *roulades* insipides, mais encore et toujours des mélodies, et tandis que la vocalise profane est trop souvent l'exercice matériel d'une inutile virtuosité, le *mélisme* grégorien peut envelopper de ses plis gracieux un sentiment gracieux ou une pensée profonde. »

Ainsi la musique pure est entrée dans le chant grégorien, préludant par l'*intonation* au texte récité, par la *cadence* en prolongeant l'expression.

Elle n'a même pas craint d'étendre cette liberté jusqu'au cœur du texte, combinant le respect du texte et celui de la mélodie « avec un art et une science admirables qui devraient servir de modèles à nos compositeurs... »

Le caractère *moral,* le plus intime du chant grégorien, est une combinaison de *force* et de *douceur.*

1. *Force.* Elle vient *a*) de l'*unisson* de voix indéfiniment nombreuses ; *b*) de sa simplicité : mélodie pure, son relief n'est atténué par aucun accessoire ; *c*) de son horreur du chromatisme, qui énerve et dissout en même temps qu'il attendrit. Pas de *sensible* et partant pas de *sensiblerie,* ses modes ne connaissent pas la mollesse, ils respirent une santé robuste, une mâle beauté.

2. *Ce chant est encore plus doux qu'il n'est fort. Suaviter sonantis.* On le comprend, à Solesmes. C'est à l'indivisibilité des temps premiers, chaque note valant une syllabe, que la cantilène romaine doit en grande partie son calme, sa douceur et sa suavité.

Loin d'agiter l'âme ou de la diviser, l'art grégorien la pacifie et la compose; étant avant tout chrétien, il donne la paix, le don le plus précieux du Seigneur.

A Solesmes, tout s'harmonise, le site, charmant; les hommes, des saints; le chant qui exprime le vrai, le beau et le bien.

Nous n'avons prétendu donner que le fond des idées magistralement développées par l'illustre critique. Espérons que ces appréciations si autorisées révéleront à ceux que la question du chant d'église intéresse à des titres divers, quel trésor est trop souvent enfoui. Qu'ils s'appliquent à le mettre en valeur; l'attrait, du meilleur aloi, qu'ils donneront ainsi aux offices de l'Eglise sera leur première récompense.

L'INSPIRATION RELIGIEUSE

DANS LA POÉSIE MUSICALE EN FRANCE

DU MOYEN AGE A LA RÉVOLUTION

Conférence du 8 décembre 1898

Mesdames,
Messieurs,

Une œuvre admirable a fait aujourd'hui même retentir une fois de plus les voûtes de Saint-Gervais, coutumières de ces échos sacrés; et, tandis qu'à l'autel le prêtre évoquait les mystères de la foi, tandis que du haut de la tribune la voix de nos Chanteurs épandait ses ondes harmonieuses sur les fidèles en prières, l'âme de la foule, soyons-en sûrs, émue et ravie en assistant à l'hymen idéal de la religion et de l'art, s'est élevée plus fervente et plus pure jusqu'à Dieu.

Car — ce n'est point propos de rhéteur, ni d'esthète — il existe une notion de l'art dans notre religion, et cet art, c'est l'art chrétien.

L'art chrétien n'est point né d'hier : il n'est point, comme tant d'autres, une conception de l'heure présente, ni l'œuvre de cerveaux enfiévrés de théories nouvelles. L'art chrétien a vu le jour aux premiers siècles de l'Église, sur la tombe des martyrs, et depuis nous le rencontrons, se perpétuant jusqu'à nous, à tous les âges de l'histoire.

Il se manifeste au moyen âge, dans le domaine des arts architectoniques, par la simplicité des églises romanes et la richesse des cathédrales gothiques; il guide le pinceau des pieux artistes qui, de Fra Angelico jusqu'à Velasquez, fixèrent en des œuvres immortelles les traits des Madones et des Christs; il inspire enfin en musique le génie créateur des maîtres du contrepoint vocal, Goudimel ou Palestrina, Schütz ou Victoria, tous ceux enfin qui ont essayé de traduire dans la langue artistique les mystères tantôt joyeux et tantôt douloureux de la foi chrétienne pour associer plus parfaitement aux joies et aux deuils de l'Église l'âme mystique des croyants.

Et, du fond du moyen âge jusqu'au plein milieu des temps modernes, la littérature, j'entends par là la manifestation écrite de la pensée humaine, a prêté son aide à la religion.

Je ne veux point ici faire un tableau, trop succinct pour être vivant, de la littérature chrétienne, d'autant que maint chapitre de cette histoire nous entraînerait en dehors du sol français, et je limiterai mon exposé à ce que le titre de ma conférence annonce et promet, l'inspiration religieuse dans la poésie musicale en France, du moyen âge à la Révolution.

Avant tout, il me faut expliquer et préciser ce que nous devons entendre par cette expression : la poésie musicale. Une expression plus technique aurait été préférable et je l'eusse employée, n'eût été la pudeur du néologisme pédant, je veux dire : la lyrique française.

La conception antique, semble-t-il, est infiniment plus proche de la mienne que de la poétique en faveur dans l'école romantique ou chez les poètes nos contemporains, car je compte vous entretenir ici de la poésie chantée. On a bien mis en musique *le Lac* de Lamartine ou telle ou telle ballade de Victor Hugo, mais dans l'esprit du poète, ces œuvres devaient se suffire à elles-mêmes sans le secours du musicien, tandis que dans certaines œuvres des siècles précédents, tandis qu'avec les troubadours et les trouvères, tandis qu'en Grèce, avec Sapho, Alcée, Pindare, l'union du poète et du musicien était intime et que l'on concevait malaisément l'un sans l'autre : nous nous occuperons donc uniquement ici de la poésie destinée à être mise en musique et de la musique faite sur cette poésie ; c'est ce que je voudrais, en l'étudiant chez nos poètes nationaux, pouvoir appeler la lyrique française, c'est ce que nous appellerons la poésie musicale en France.

La lyrique française, dont nos esprits blasés et quelque peu sceptiques ne conçoivent pas la grandeur sans efforts, s'est attachée avec prédilection aux trois plus nobles sentiments du cœur humain, la religion, l'héroïsme et l'amour, dont la vieille chevalerie française avait résumé le culte en trois mots : Mon Dieu ! mon pays ! ma dame !

Mais parce que dans l'esprit de la devise féodale, l'amour divin était à la source des deux autres, nous le retiendrons seul aujourd'hui en nous rappelant toutefois que dans l'histoire, le dévouement au pays fut d'autant plus sublime et le respect de la femme plus chevaleresque que la France s'est mieux souvenue qu'elle est la fille aînée et le bras droit de l'Église.

Il faut nous reporter aux premiers siècles du christianisme et revivre les sentiments de foi vibrante qui furent ceux de nos ancêtres. Le moyen âge n'a jamais cru qu'il y ait incompatibilité entre l'idée chrétienne et le culte de la beauté ; c'est pourquoi la religion a emprunté les formes de l'art pour mettre sous les yeux des fidèles les mystères de la foi : la poésie et la musique ont largement contribué à l'éducation du peuple ; cette semence artistique devait en France, plus qu'en n'importe quel autre pays, prospérer à merveille, et c'est en cela que la nation française se trouve être la dépositaire véritable du génie classique : inconsciemment sans doute, nos pères ont retrouvé les lois de l'antique eurythmie — comme Pascal enfant renouvelait de lui-même les propositions d'Euclide, — sans le savoir et uniquement parce qu'en eux, comme chez les contemporains de Périclès et de Platon, il y avait ce quelque chose d'éternel et d'inné, constitutif du génie des races aryennes, le sentiment de la beauté dans l'harmonie.

C'est ainsi que dans la littérature liturgique, la France a pris la meilleure

part et que, dès l'époque mérovingienne, les premiers poètes qui écrivirent sur la terre gallo-franque sont les héritiers directs, par la pureté de la langue et la science de la métrique[1], des grands lyriques latins. Je ne ferai ici que rappeler leurs noms : saint Hilaire, qui fut évêque de Poitiers ; saint Mamert, auquel on attribue le *Pange lingua*; Venance Fortunat, qui chanta à la cour des rois mérovingiens ; Théodulphe, enfin, évêque d'Orléans à la fin du huitième siècle, qu'une légende, digne d'une meilleure cause, nous montre captif pour avoir conspiré contre l'empereur, et faisant, à travers les barreaux de la prison, entendre le chant délicieux de l'hymne *Gloria laus et honor*, à Louis le Pieux qui passait suivant la procession des Rameaux et qui, charmé, le rendit à la liberté.

Mais par l'esprit qui les inspire, ces poètes, dont les hymnes pour la plupart ont été conservées dans la liturgie de l'Église, appartiennent encore au génie antique, et pour trouver une littérature véritablement nationale, sincèrement originale aussi, il faut nous placer au douzième siècle, qui fut l'époque la plus féconde de la civilisation française au moyen âge.

Au douzième siècle en effet, la manifestation littéraire de la pensée humaine se traduit par un double courant : le premier, plus conservateur, reste fidèle à la langue liturgique, et c'est du latin que, jusqu'à la fin du treizième, jusqu'au quatorzième siècle même, les poètes se servent pour composer proses et séquences ; le second, plus novateur, plus hardi, élève la langue vulgaire, chez nous langue d'oïl ou langue d'oc, à la dignité de langue littéraire et chante les dogmes sacrés dans la poésie des trouvères. Les mêmes tendances se font sentir dans la musique qui accompagne cette poésie : au latin, correspond le vieux chant grégorien, qui en s'adaptant aux proses a renouvelé son moule : à la langue vulgaire, les principes nouveaux de *l'ars mensurabilis* apportent des éléments de mesure que le plain-chant ignorait. C'est à l'un et l'autre de ces deux développements que nous devons étendre notre examen.

Tout d'abord, quels noms, quelles figures vont nous arrêter dans ce premier âge de la poésie musicale en France, c'est-à-dire avant le quatorzième siècle? Quels sont les poètes latins qui représentent l'inspiration religieuse à cette même époque?

Abailard, qui composa un livre de proses, dont il n'est rien resté, et un hymnaire, que nous possédons ; saint Bernard, auquel les copistes de manuscrits ont sans retenue attribué tant de chants anonymes ; Pierre le Vénérable, enfin, abbé de Cluny, mort en 1158, nous amènent dans l'ordre des temps à l'homme qui fut sans conteste le plus grand poète et, sans doute aussi, le plus grand musicien de tout le moyen âge, j'ai nommé Adam de Saint-Victor.

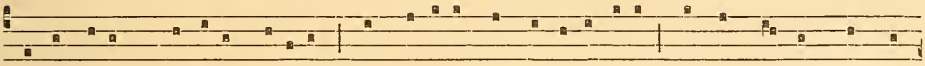
Son œuvre nous est restée, mais, par un contraste qui n'est pas rare, sa vie est à peu près inconnue ; on sait seulement qu'il dut vivre vers le milieu du douzième siècle, encore qu'on ignore la date de sa naissance et que l'on discute celle de sa mort ; on le croit Breton d'origine, et son existence se passa dans le monastère qu'avait fondé Guillaume de Champeaux.

« Sa vie, écrit M. l'abbé Misset, se passa comme tant de vies s'écoulèrent

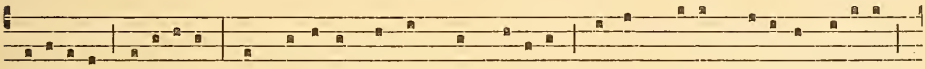
1. Cf. pourtant Ul. Chevalier, *Poésie lit. trad.*, p. XXXIX de l'introd.

alors, dans l'obscurité, dans la prière, dans l'amour de Dieu et de ses frères, dans le bonheur. Il aimait les saints offices, il composait des *proses* que l'on chantait au chœur, et l'on racontait sous le cloître que la « Mère du Sauveur », un jour qu'il la saluait avec amour, n'avait pas dédaigné de se montrer à ses yeux et de lui rendre son salut. Quand il fut mort, on grava sur sa tombe une épitaphe simple et belle comme sa vie : ses œuvres n'y furent pas mentionnées, son nom n'y fut pas cité[1]. »

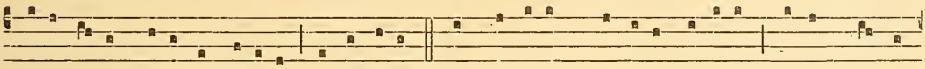
Ce n'est pas ici le lieu de vous exposer la rythmique des vers et la technique musicale d'Adam : je préfère, Mesdames et Messieurs, laisser à nos chanteurs le soin de vous les faire comprendre, et leur audition, j'en suis assuré, vous donnera de la prose adamienne une notion plus claire que tout ce que j'en pourrais dire; je ferai seulement remarquer que chaque partie de la prose se compose d'une strophe et d'une antistrophe correspondante et qu'au moyen âge vraisemblablement, le chant alternait à droite et à gauche du chœur. La prose que l'on va vous dire est celle qui se chantait le 11 novembre, à la fête de saint Martin : la mélodie en est inédite, je l'ai recueillie dans un graduel victorin du treizième siècle conservé à la Bibliothèque Nationale.



Gaude, Si- on, que di- em reco-lis, Qua Martinus compar Aposto-lis, Mundum uincens, iunctus

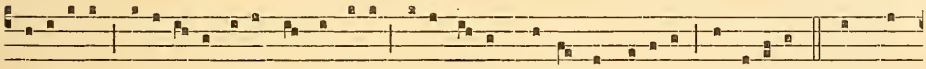


ce-li-colis, Coronatur. Hic Martinus pauper et mo-dicus, Seruus prudens, fide-lis uillicus,

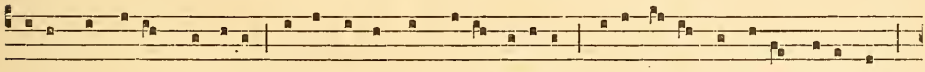


Ce-lo di-ues, ciuis ange-licus Sublima-tur. Hic Martinus, qui ca-techuminus Nudum ues-tit ;

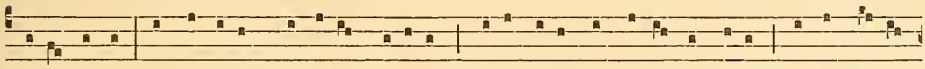
et, nocte protinus In-sequenti, hac ueste Dominus Est indu- tus. Hic Martinus, spernens



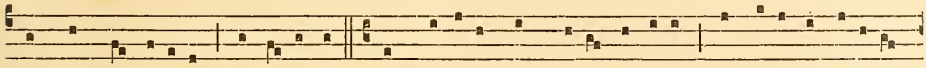
mi-li-ti-am, Inimi-cis inermis obui-am I-re pa-rat, baptismi gra-ti-am Assecutus. Hic Mar-



tinus dum offert hosti- am, Intus ardet per De- i gra-ti- am Superse-dens apparet e-ti- am



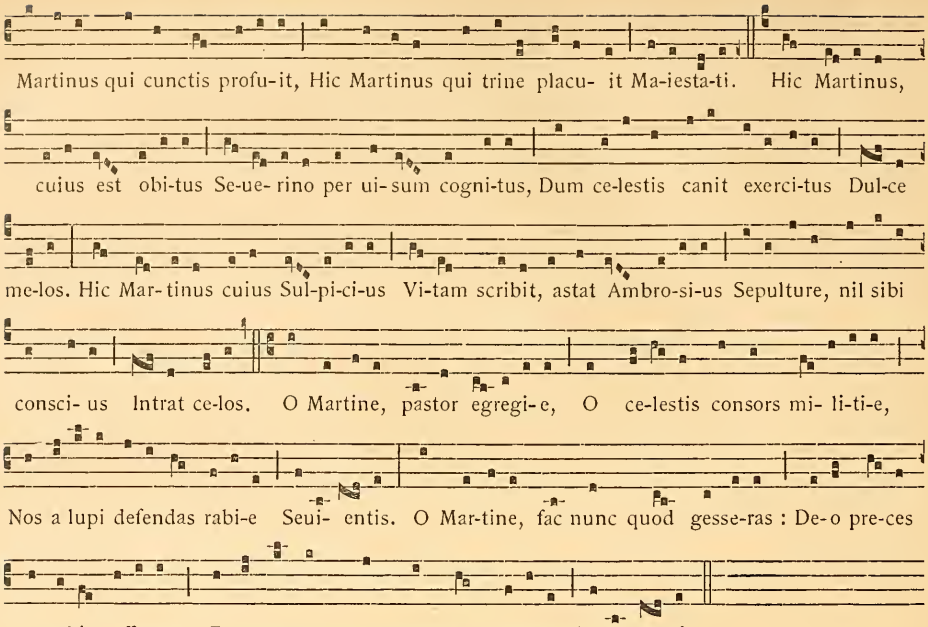
Globus ignis. Hic Martinus qui ce-lum rese-rat, Mari pre-est et terris imperat, Morbos sanat



et monstra superat, Vir insignis. Hic Martinus nec mo-ri timu- it, Nec uiuendi labo-rem

respu- it, Sicque De- i se totum tribu- it Volunta-ti. Hic Martinus qui nulli nocu- it, Hic

1. *Essai phil. et litt. sur les œuvres poétiques d'A. de Saint-Victor.* Paris, in-8°, 1881.



Après Adam de Saint-Victor, nous trouvons encore d'autres poésies liturgiques, sans doute écloses sur le sol français, mais elles sont anonymes; nous trouvons encore d'autres poètes liturgiques, Albert le Grand, mort en 1280; Jacopone de Todi, l'auteur des deux *Stabat,* celui de la Crèche et celui du Calvaire, « un chant d'allégresse et un chant de douleur, tous deux sur les mêmes mesures et les mêmes rimes »; Conrad de Haimbourg et Albert de Prague, au milieu du quatorzième siècle, et enfin Jean de Jenstein, Thomas a Kempis et Denys de Ryckel au quinzième siècle; mais avec eux, le courant conservateur, auquel nous faisions tout à l'heure allusion, va se perdre en dehors de la France.

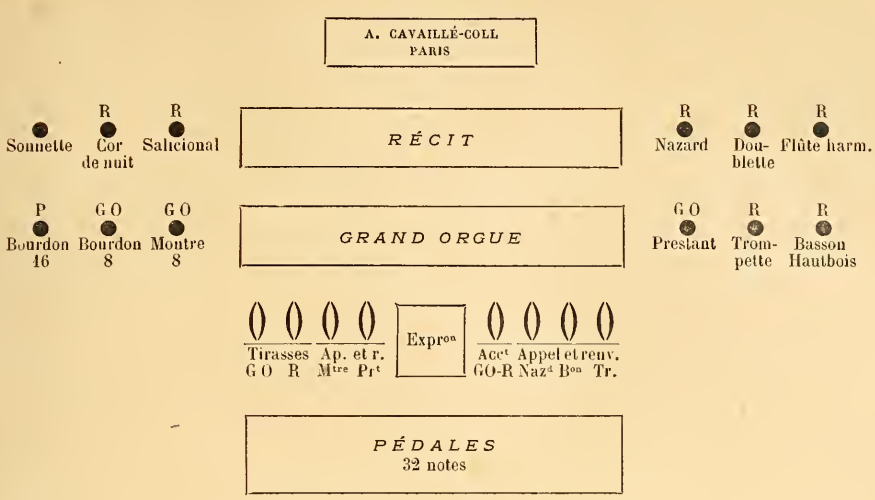
(A suivre.) PIERRE AUBRY.

NOS FÊTES DE L'AVENT

Inauguration de l'orgue d'étude de la « Schola Cantorum »
La messe annuelle de Saint-Gervais
Notre première conférence mensuelle

Inauguration de l'orgue d'étude

Les premières vêpres de nos fêtes de l'Avent se sont passées à la *Schola* et dans l'intimité, vu l'exiguïté de notre grande classe ne pouvant contenir maintenant qu'une trentaine de personnes depuis l'érection de notre orgue. C'était la fête de l'inauguration. Décorée de pampres et de fleurs naturelles, la montre brillait de tout son éclat. Voici la composition de l'instrument :



L'inauguration se fit en deux séances, afin de pouvoir répartir nos invités et leur permettre d'entendre les inaugurateurs, qui mirent la meilleure grâce à exécuter un double programme. C'était MM. Alex. Guilmant, F. de La Tombelle, Tournemire et Decaux. M. Vierne, qui avait accepté, dut à son grand regret décliner l'invitation, appelé à Marseille pour une inauguration et une expertise. Le programme de la première séance, en matinée, comprenait le *Prélude* et la *Fugue* en *sol mineur* de J.-S. Bach, joués avec beaucoup de conscience et dans un excellent mouvement par M. Decaux. Il est d'usage, maintenant que ce morceau est devenu classique, d'en faire un espèce de tourbillon pour le seul plaisir de faire briller non les qualités de l'instrument, mais la dextérité de l'exécutant. Du reste, il est passé sous forme de réduction « manualiter » dans le répertoire des pianistes, ce qui ne va pas arranger les choses, comme d'autres fugues d'orgue du maître du reste, telle cette fugue en *sol mineur* que le jury du Conservatoire donna en juillet dernier comme morceau de concours, non pour l'orgue bien entendu, mais pour le piano, classe des femmes, et sous forme de réduction adroite peut-être, mais inconsidérée. C'était peut-être une des premières fois que le nom de Bach apparaissait au concours de piano du Conservatoire : on choisit une fugue pour orgue ! Cela dénote une fois de plus l'esprit de logique qui caractérise notre époque. Au concours de piano on joue des fugues d'orgue, aux concerts symphoniques on donne des actes entiers de drames wagnériens ou non ; au théâtre on se pâme à des musiques de concert, et à l'église on fait du théâtre ! Je pourrais ajouter : à l'orgue on joue en pianiste, le piano envahit même nos tribunes ! Si nous n'y prenons garde, nous sommes sur une pente fatale ; pour peu que la littérature de l'instrument s'accuse dans le sens de la virtuosité excessive, nous voilà perdus. Après les aubades nocturnes en forme d'airs de ballet, nous en arrivons aux exagérations harmoniques wagnériennes, fort à leur place dans le drame, mais absolument *contraires à l'esprit de l'instrument*; à bientôt les petits frissons décadents et la musique aux *bandeaux plats*. Que notre cher maître Guilmant, qui lui n'a jamais perdu le sens de l'admirable instrument qu'il s'est choisi, qui croit encore à la *ligne*, à l'union de l'architecture avec les sons, qui considère que l'orgue qui est au fond de l'église doit en résumer toutes les *lignes*, comme la rosace elle-même qui le surmonte et que trop souvent, hélas ! il cache : que notre cher maître jette le cri d'alarme ! Que sa modestie nous le pardonne, lui seul a vraiment *conservé* l'esprit des grands organistes du passé, cette *placidité* admirable, *immuable*, dont je vous entretenais un jour ; c'est à lui de parler, de... sauver l'orgue et les organistes, qui sont en train de faire fausse

route, facteurs et instrumentistes, vers l'artificiel, la complexité maladroite et la virtuosité mal comprise. Là encore comme ailleurs, c'est le règne de *la poudre aux yeux*. Mais revenons à notre compte rendu. Après M. Abel Decaux, M. F. de La Tombelle exécuta en toute perfection sa *Pastorale* qu'il registra à ravir et le *Fiat Lux* de Th. Dubois. Après ce fut M. Guilmant, avec le *Prélude et Fugue* en *mi bémol* de J.-S. Bach, ce monument aux proportions démesurées pour certains, mais si harmonieusement établies. Voilà de l'orgue ! Réduit à ce petit instrument de dix jeux, le colosse de la Thomas Kirche s'en accommoda quand même, et sous les doigts de notre maître Guilmant, il révéla sa géniale puissance. Le maître, en guise d'intermède, nous donna une de ses dernières œuvres, une *Elévation* excellente et dans un style parfait, sur le thème de l'*Adoro te*. Puis ce fut M. Tournemire, le jeune et distingué organiste de Sainte-Clotilde, un artiste, un raffiné, un poète dont la réputation commence, mais sera grande un jour. Élève et admirateur de César Franck, il nous joua le délicieux *Prélude, Fugue, Variation* du maître et la *Toccata* de M. de La Tombelle, très brillante et déjà très populaire.

Avant de rendre compte de la séance du soir, parlons un peu de l'orgue, de ses qualités intrinsèques, du facteur et aussi du praticien excellent et regretté qui en fit le plan : j'ai nommé M. Carloni, premier employé de M. Cavaillé-Coll, le compagnon de toute sa carrière, enlevé dernièrement à l'affection des siens. La composition de l'orgue, vous la connaissez ; que dirais-je de sa facture ? Elle est parfaite, comme tout ce qui sort de la célèbre maison. Aux premiers accords on reconnaît de suite je ne sais quoi d'indéfinissable et de *sûr* qui vous met en présence de l'ouvrage définitif et bien construit. Force, harmonie parfaite, égalité, pondération et finesse dans les détails, que voulez-vous de plus ? Certes, nous avons de bons organiers en France, et on ne saurait trop les défendre contre les agissements des petits facteurs de quatrième ordre ou des maisons étrangères de camelote qui osent se dire françaises parce qu'elles ont pignon sur quelque route de nos banlieues industrielles. L'orgue de la *Schola* est peut-être le dernier instrument de Cavaillé-Coll composé et dessiné par M. Carloni. Il est juste de rendre ici hommage au collaborateur dévoué du vieux maître, à son savoir, à sa parfaite courtoisie et à son courage, car le facteur d'orgue connaît des difficultés de toute nature. Quant à l'exécution de l'instrument, elle revient au jeune et intelligent successeur de M. Cavaillé-Coll, M. Mutin, qui y a mis tous ses soins.

Parlons maintenant de notre séance du soir. Elle commença par deux pièces exécutées par M. Tournemire, le *Concerto* en *la mineur* de Bach, et une *Pièce pour grand orgue* fort intéressante du jeune organiste, pièce que nous publierons un jour dans notre *Répertoire moderne*. Vinrent ensuite l'*Adagio* de la 5e sonate de J.-S. Bach, par M. Abel Decaux, puis deux offertoires de M. Guilmant, par le maître, l'un sur le graduel *In virtute*, que nous donnâmes en encartage et qui est délicieux, et l'autre sur l'offertoire du 4e dimanche de l'Avent, *Ave Maria*. Ces deux pièces, inspirées du rythme grégorien, frappèrent par leur grâce et leur liberté rythmique.

M. Guilmant exécuta aussi une fort belle fugue en *la mineur* de Frescobaldi et improvisa, sur le thème d'un des cantiques bretons recueillis par M. Guy Ropartz, une pièce admirable de clarté, de sûreté dans le plan et remplie de trouvailles harmoniques. Pour terminer la séance, M. F. de La Tombelle joua très brillamment trois pièces de sa composition, un andante, des versets grégoriens extraits de ses messes et une fort belle fugue sur l'*Ite missa est*.

En intermède, M. Lubet, un jeune ténor de concert, plein de qualités, à la diction parfaite et au style rare, nous a dit en toute perfection un admirable air de la *Passion selon saint Jean* de J.-S. Bach, et l'air de Renaud de l'*Armide* de Glück. Les concerts symphoniques de Paris ont en M. Lubet un chanteur de style, doublé d'un solide musicien, dont ils sauront tirer parti, nous l'espérons. La voix extrêmement facile et

élevée est peut-être un peu mince pour des rôles de grande envergure, mais c'est parfait pour l'oratorio.

En terminant, nous ne saurions trop remercier de leur grande amabilité les inaugurateurs, le cher maître Guilmant, MM. Tournemire, F. de La Tombelle et Decaux, et aussi MM. Lubet et Engel, qui voulut bien nous donner la primeur de l'admirable pièce de Schütz, qu'il exécuta le lendemain à la séance de l'Institut Catholique et dont nous parlerons. Entre les deux séances, un dîner intime réunissait les membres du comité de la *Schola*, les inaugurateurs et le facteur, unis dans une commune et cordiale confraternité artistique.

La messe de Saint-Gervais

L'audition annuelle de Saint-Gervais comportait l'exécution de la messe *Ave maris stella* de Victoria, entendue autrefois à Saint-Gervais, lors de la fondation de la Société des Chanteurs. Ce fut même la première messe qu'ils exécutèrent après la Semaine sainte de 1892 et sous le nom de *Chanteurs de Saint-Gervais*, le jour de la Pentecôte. Cette messe, une des plus belles de leur répertoire, est entièrement construite sur des fragments de l'hymne grégorienne. Elle est très expressive et très mouvementée. Le *Gloria* en est magnifique. A l'offertoire on chanta un merveilleux motet de Palestrina, *Assumpta est Maria* et *Quæ est ista*, en deux parties et à six voix. Ce motet, dans le plus pur 8e mode grégorien, est une des œuvres les plus azurées du maître et en même temps les plus expressives par ses oppositions de coloris. Nous retiendrons tout particulièrement la phrase *Et exsultate omnes recti corde*, où après un *exsultate* à trois temps, très brillant, par le seul agencement des voix on obtient un effet d'émotion tout à fait saisissant sur les mots *omnes recti corde* et ce, sans le secours de la sensiblerie et du chromastisme. Voilà la vraie manière d'exprimer religieusement par le secours des sons, l'émotion découlant de la pureté des lignes et des formes et non acquise par de mesquins artifices. A l'offertoire les Chanteurs nous donnèrent pour la première fois à Paris l'*Ave verum* à 3 voix de M. J.-Guy Ropartz. Les lecteurs de la *Tribune* le connaissent, certains l'ont fait exécuter. La dernière partie en est particulièrement belle. Le propre de l'office de l'*Immaculée Conception* fut chanté au chœur par les élèves de la *Schola*, enfants et adultes, sous la direction de M. Gastoué, remplaçant Dom Chauvin, retenu à l'office conventuel du prieuré de Paris. L'alléuia seul fut chanté à la tribune par les soprani des Chanteurs. Il produisit une impression considérable. La messe était dite par M. l'abbé Faure-Muret, directeur des enfants de la *Schola*, assisté de MM. les abbés Moreau et Pinet, élèves. Les autres ecclésiastiques élèves s'étaient mêlés aux exécutants du propre de l'office, la cérémonie fut d'une harmonie parfaite. Dans la nef beaucoup de fidèles, amis de la *Schola*, et parmi eux notre vénéré président, M. Guilmant, dont le jeune enthousiasme pour toutes ces belles œuvres frappa tous les assistants.

Notre première conférence mensuelle

Le soir, réunion très brillante au grand amphithéâtre de l'Institut Catholique à l'occasion de notre première conférence mensuelle que faisait M. Aubry sur *L'inspiration religieuse dans la poésie musicale en France du moyen âge à la Révolution*.

La conférence était précédée d'une audition du concerto à deux pianos en *ut mineur* de J.-S. Bach, joué en toute perfection par MM. Albeniz et G. Grovlez, tous deux professeurs titulaires de piano à la *Schola*. Pendant la conférence, les Chanteurs de Saint-Gervais exécutèrent en guise d'exemples des proses, des pièces de trouvères, des cantiques en langue vulgaire du moyen âge, de pures merveilles. Oh ! la mine inépuisable d'inspirations exquises que cette musique médiévale ! jamais on n'en

connaîtra le fond, comme jamais on ne mesurera l'action mystérieuse et bienfaisante qu'elle réserve au musicien créateur qui s'y adonne avec quelque amour. Du reste, les lecteurs de la *Tribune* trouveront ces textes au corps de la conférence de M. Aubry. Suivant les développements du savant conférencier, les Chanteurs, abordant une période plus récente, après nous avoir donné un beau psaume de Goudimel et des cantiques de Godeau, nous firent entendre les chœurs d'*Esther* de Moreau. Nous signalons un superbe fragment que chanta merveilleusement, secondée par les chœurs, Mme Cl. Cheyrat, artiste de la compagnie de Saint-Gervais, à la voix pénétrante et très bien stylée. L'exemple le plus récent et, hélas ! le moins intéressant, fut le chant du *Quatorze Juillet* de Gossec, remis au jour par M. J. Tiersot et exécuté au Panthéon lors de la manifestation en l'honneur de Michelet. Quel chemin parcouru d'Adam de Saint-Victor à Gossec !

A l'issue de la conférence, un concert fut donné comprenant : Deux motets superbes de Vittoria et Nanini ; un émouvant concert spirituel de Schütz, pour ténor, que chanta merveilleusement M. Engel ; la *Déploration* finale de *Jephté* de Carissimi, que voulut bien interpréter avec les chœurs Mme Lovano, la vaillante artiste qui ne cesse de remporter des succès bien mérités à la société des concerts du Conservatoire ; la *Bataille de Marignan*, la caractéristique pochade musicale de Jannequin ; l'*Alleluia* de Schütz, chanté par Mme Lovano, et enfin, pour clôturer dignement la fête, l'incomparable scène finale de *Fervaal* de notre maître Vincent d'Indy, chantée en toute perfection par M. Engel et les chœurs. L'orchestre avait été réduit à deux pianos par M. Albeniz, qui voulut bien jouer son arrangement avec M. Grovlez. La sublime page ! Les plus rebelles, lors des belles représentations de l'Opéra-Comique, ne purent y rester insensibles. Quand un théâtre nous rendra-t-il cette magnifique partition que l'exiguïté de la scène du nouvel Opéra-Comique nous refuse ? Quelle école d'art élevé, dégagé de tous les petits artifices qui font les succès faciles et régénéré dans son essence même ! Le théâtre ainsi compris n'est plus le théâtre tel que nous le servent les faiseurs d'opéras où l'équivoque se mêle à la banalité pour le seul plaisir des sens. C'est pourquoi le succès élevé de *Fervaal* a soulevé tant de dithyrambes et a mis à nu tant d'âmes charmantes ! *Fervaal* a été un bienfait artistique et moral, espérons qu'il ne sera pas sans lendemains, et que l'épuration du goût au théâtre se poursuivra comme à l'église !

JEAN DE MURIS.

VOYAGES DE PROPAGANDE

Premier voyage. — Le Mans, Nantes, Angers.

Les Chanteurs de Saint-Gervais ont repris dernièrement leurs tournées d'exécutions à travers la France, et nous ne saurions trop leur être reconnaissants de cette bonne propagande de nos idées et de nos œuvres.

Le 20 novembre, ils étaient au Mans, où ils chantèrent à l'église Notre-Dame-de-la-Couture la *Missa Brevis* de Palestrina, devant un auditoire extrêmement nombreux. Au banc d'œuvre, le général Mercier ; dans l'assistance, beaucoup d'officiers et de personnes de marque. Toute la société avait répondu à l'appel du curé, qui a dû, pour ses œuvres, faire une recette superbe.

Les Chanteurs ont, une fois de plus, prêté le concours de leur talent à une bonne œuvre. A Nantes, ils étaient appelés pour deux exécutions : la première, publique, en concert, à la salle de *l'Externat des Enfants Nantais* ; la seconde, privée, à la messe

de mariage de l'un de nos sociétaires, M. J. C..., à l'église Saint-Louis (Notre-Dame-du-Bon-Port). S. G. Mgr l'Évêque de Nantes présidait. A l'église, le Rme Père Abbé de Saint-Wandrille, Dom Pothier, officiait. La salle des *Enfants Nantais* était comble, et la soirée ne fut qu'une suite d'ovations aux Chanteurs et à leur soliste préférée, Mme Jeanne Raunay, qui les avait accompagnés de Paris, et qui chanta avec tant de goût et d'autorité la magnifique *Prière de Marguerite aux pieds de la Vierge des Sept-Douleurs,* du *Faust* de Schumann, et l'air célèbre d'*Alceste* de Glück. Les exemples de chant grégorien soulevèrent des tonnerres d'applaudissements qui durent aller droit au cœur du Rme P. Dom Pothier, placé à la droite de Sa Grandeur.

Le succès de cette séance laissera des traces à Nantes, où il y a beaucoup à faire, paraît-il, pour la réforme du chant. Du reste, la *Schola* possède actuellement comme élève un jeune prêtre nantais, envoyé par Sa Grandeur, qui, nous en sommes sûrs, saura faire triompher un jour à Nantes la vraie musique religieuse.

Le lendemain, la cérémonie nuptiale fut brillante et réussie. Aux pièces palestriniennes, M. Bordes joignit le beau graduel grégorien *Uxor tua,* qui fut très goûté, attention délicate à l'endroit du Rme Père officiant et aussi du marié, un ami de la première heure du chant grégorien, peintre délicat et archéologue émérite.

Après la cérémonie, les Chanteurs gagnèrent Angers, où l'*Association artistique* les attendait. Cette remarquable société de concert, dont le passé fut si brillant, vient de renaître, et avant toutes choses nous devons dire le plaisir très grand que nous avons ressenti à l'audition de ce bel orchestre si chaud, si vivant, et que dirige avec tant de soin le jeune et intelligent cappelmeister M. Brahy. Aux premiers accords des Chanteurs, le public fut conquis. Il est curieux de constater les mystérieux progrès que fait en France la musique palestrinienne, même sur un public peu préparé et dans une ville où n'a peut-être jamais retenti depuis plusieurs siècles ce genre de musique ; on ne sent plus aucune résistance de la part des auditeurs ; les sévères harmonies palestriniennes semblent acclimatées ; elles n'éveillent pas seulement la curiosité, elles prennent, elles captivent. Mme Jeanne Raunay, après avoir chanté avec l'orchestre l'air d'*Alceste,* chanta au piano les superbes mélodies d'Alexis de Castillon : le *Bûcher* et le *Renouveau* ; cette dernière surtout souleva la salle. L'admirable cantatrice retrouva son succès accoutumé dans cette émouvante *Déploration de Jephté* de Carissimi. Que les Chanteurs ne peuvent-ils l'emmener dans toutes leurs tournées pour interpréter cet incomparable chef-d'œuvre !

*
* *

Deuxième voyage. — Valence, Avignon, Nîmes, Montpellier, Béziers, Narbonne, Aix, Marseille, Hyères, Toulon, Nice, Monte-Carlo, Tarascon.

Le 11 décembre, les Chanteurs se remettaient en campagne. Réinvités par le chanoine Didelot, archiprêtre de la cathédrale de Valence, ils s'y arrêtèrent pour y chanter la messe *Ave maris stella* de Vittoria, et un choix de motets non encore entendus à Valence. Cette fois, S. G. Mgr Cotton, qu'une maladie retenait en son palais lors du premier passage des Chanteurs, présidait. Il voulut bien monter en chaire à l'issue de la cérémonie, et, avec un art exquis, se prit à parler en de si excellents termes de la musique religieuse, de sa mission, de ses devoirs, que nous eussions bien voulu reproduire ici ces excellentes paroles, si simples et si communicatives. Du reste, les Chanteurs furent vraiment comblés, à ce voyage, de félicitations épiscopales et de bénédictions. Jamais peut-être il ne leur fut fait fête à ce point.

Le soir, à Avignon, à cinq heures, M. Ch. Bordes, convié par S. G. Mgr Sueur, et assisté de M. Vincent d'Indy, faisait une conférence au palais archiépiscopal à un pu-

blic choisi de prêtres et de dames patronnesses, sous la présidence de Sa Grandeur. A huit heures et demie du soir, concert à la salle du passage de l'Oratoire, bondée jusqu'au faîte, et auquel Mme T..., la célèbre cantatrice mondaine d'Avignon, prêtait son concours. Le concert comportait, outre les œuvres « a cappella » que chantent habituellement les Chanteurs, deux importants fragments de musique moderne : le chœur des Anges, l'air de l'Archange et le chœur final de la première partie de la *Rédemption* de César Franck, admirable musique si simple et pourtant si émouvante du séraphique auteur des *Béatitudes*. A voir le succès, mérité du reste, qui salue l'aurore artistique de l'abbé Perosi en Italie, on est en droit de dire qu'en France nous sommes autrement insensibles aux beautés de l'oratorio. Sans connaître les œuvres du jeune prêtre italien, sauf sa *Passion*, je doute qu'elles égalent, si belles soient-elles, l'admirable monument qui a nom *les Béatitudes*, et dire que l'on en est encore à en compter péniblement les exécutions ! Pauvre cher maître, qu'eût-il dit devant les succès de son jeune émule ! Comprendra-t-on jamais l'inexplicable aberration du public pendant des années à l'endroit de ce pur génie ? C'est inconcevable. Donc, on chanta *Rédemption*, et ce fut Mme T... qui remplit le rôle de l'Archange dans cet air fameux, si débordant d'enthousiasme religieux et de foi. Voix chaude et timbrée qui conquit la salle, exécution chorale excellente. Au piano, M. Vincent d'Indy.

L'autre fragment moderne fut le final du troisième acte de *Fervaal*, dont il est parlé ailleurs. Cette fois ce fut M. Cheyrat, un des Chanteurs de Saint-Gervais, qui remplit le rôle de Fervaal ; il sut s'y faire applaudir et le chanta fort bien. Oh ! les admirables chœurs de coulisse ! Quelle sublime page de musique religieuse... au théâtre, hélas ! C'est bientôt là qu'on la trouvera seulement ! Là, du moins, l'opposition du genre tranché est nécessaire, elle ne peut se comprendre autrement ; aussi tel et tel de nos auteurs en vogue, qui nous accablent à l'église de leurs productions sentimentales et si peu en rapport avec la liturgie, au théâtre se piquent d'honneur et vous composent en style lié et dans des harmonies sévères, souvent d'excellentes choses. Un grand musicien, actuellement directeur de conservatoire, à qui je faisais ce paradoxe : *qu'on ne faisait plus de bonne musique religieuse qu'au théâtre*, n'eut rien à me répondre. On en compterait les exemples !

Le lendemain matin, à Saint-Pierre d'Avignon, exécution de la messe *du Pape Marcel*. A l'orgue, l'excellent organiste de la paroisse, M. Ripert. Cette audition, organisée par M. Palun, dilettante avignonnais, fut très réussie. Église comble. S. G. Mgr l'Archevêque présidait. Comme la veille au soir, une foule de prêtres étaient venus entendre les Chanteurs ; le plain-chant les captiva et sut réveiller des prosélytes. On en verra la preuve bientôt.

Le soir, les Chanteurs étaient à Nîmes. A cinq heures, M. Ch. Bordes faisait à l'évêché une conférence devant S. G. Mgr l'Évêque, à laquelle assistaient tout le grand séminaire et énormément de prêtres. Le soir au salut, à huit heures et demie, et le lendemain à la messe, nouvelle audition de la messe *du Pape Marcel*, toujours redemandée. Acoustique parfaite, assistance nombreuse et où se comptaient un très grand nombre de protestants. A l'orgue, M. Bonnet, l'organiste réputé de la cathédrale.

Le soir même, les Chanteurs étaient à Montpellier, conviés par S. G. Mgr de Cabrières. Le temps était d'une douceur exceptionnelle : tout leur souriait. La première exécution avait lieu dans la grande salle du petit séminaire, un établissement idéal, placé au milieu d'un jardin exquis où, sous les cèdres, des buissons de roses en fleurs embaumaient. On y attendit l'arrivée de Monseigneur, comme au mois de mai, et à la fin de la séance, à laquelle assistaient plus de douze cents personnes, société des plus choisies, alors que la nuit était tombée, la même sensation de sourire et d'épanouissement reprit, quand Sa Grandeur voulut bien prendre la parole et commenter avec tant

de tact et d'humour la conférence de M. Bordes. Les Chanteurs ne furent jamais à pareille fête, et personne ne leur commenta si bien leur *Bataille de Marignan* et la belle leçon de l'histoire. Ils n'oublieront de longtemps cette séance.

Le lendemain, messe à la cathédrale, encore et toujours la messe *du Pape Marcel*. Au chœur, le chant grégorien fut interprété, sur la demande expresse de M. Bordes, par les élèves du grand séminaire. Nous reviendrons tout à l'heure sur cette partie de la cérémonie. Ce fut magnifique.

Le soir, concert à Béziers, à la Chambre musicale. Nouveau succès, salle archi-comble, public très éduqué musicalement par les efforts des amateurs biterrois, qui ont fait de leur ville un centre musical très important. Le lendemain, messe à la Madeleine ; beaucoup de prêtres toujours et d'organistes venus de Pézenas et des environs. A l'orgue, M. Rozier, organiste de la paroisse, un artiste, qui exécuta en toute perfection une fugue de Bach et la *Fantaisie* de César Franck.

Le soir enfin, exécution à Saint-Paul-Saint-Serge de Narbonne. Audition de musique religieuse suivie d'un salut. On m'a assuré qu'un artiste local, excellent du res e, y avait exécuté en guise d'intermède imprévu, pendant la quête, une rêverie de violon ; partageant le sommeil qui accablait beaucoup des Chanteurs, brisés de fatigue, je veux croire que ce fut un rêve, et que c'était un bon tour du diable, qui, vous le savez, a quelquefois son mot dans ces cérémonies. Le plus souvent, c'est sous forme d'un *Amen* intempestif bramé par quelque chantre s'oubliant dans un coin, ou par un cornement invétéré de la bombarde de l'orgue. Cette fois, il alla se loger dans un stradivarius, et le malin y chanta avec grâce, mais que venait-il y faire entre deux motets de Palestrina ? Après cela, les Chanteurs ne s'attendent plus qu'à une chose : à la réception de la fanfare locale à la gare. Cela viendra, avec grande fantaisie sur le *Credo de Dumont* ou sur l'*Adeste fideles*. Il faut s'attendre à tout. Le lendemain matin on partait pour Aix, où se donnait en matinée un concert devant un public accueillant. Mais il me tarde d'arriver à la grande manifestation de la tournée, au concert populaire de Marseille, à la salle Valette, le dimanche après midi. Qu'allait penser ce public marseillais, si redoutable, paraît-il, si primesautier, de cette avalanche de musique sévère, purement vocale, et à laquelle il n'était pas fait, assurait-on de toutes parts ? Pour dire vrai, on croyait à un *four*. La salle était comble : elle contient près de 5000 places, immense, démesurée même. Elle fut transportée. Tout y eut un succès presque égal, sauf peut-être la *Déploration de Jephté*, qui n'y fut peut-être pas mise en valeur comme il convient, mais passons sur cette ombre du tableau. Jamais on ne regretta tant Mme Jeanne Raunay. Que n'était-elle à nos côtés ! Sa voix vibrante eût électrisé cette salle, elle y eût remporté un triomphe. Le chant grégorien fut acclamé, on le bissa, M. Bordes s'y refusa ; on lui redemanda même la *Bataille*. En résumé, succès considérable que confirma toute la presse marseillaise, qui fut unanime. Du reste, les Chanteurs sont redemandés à Marseille.

Continuant leur campagne, le lundi 19 décembre ils partaient pour Hyères, ce paradis de palmiers, de roses et de vergers d'orangers ; il y chantèrent une messe. Le soir, c'était Toulon et l'œuvre des écoles chrétiennes de Saint-Louis qui les conviaient. Très belle cérémonie qui valut à l'œuvre une magnifique obole, paraît-il. Le lendemain ils étaient à Nice, où ils chantaient une messe de *Requiem* à Notre-Dame ; à la conférence-audition assistaient S. G. Mgr l'Évêque de Nice et S. G. Mgr l'Évêque de Tarentaise, qui tous deux furent très accueillants pour les Chanteurs et leur propagande.

Enfin le lendemain, après un parcours magnifique en voiture par la Grande-Corniche, les Chanteurs arrivaient à Monte-Carlo, qui devait être le but extrême de leur course. Le soir ils chantaient au Concert Moderne, que dirige avec tant d'autorité, servi par un orchestre de premier ordre, M. Jehin. Là encore on leur fit fête, et s'ils n'avaient pas eu à chanter leur messe de Noël à Saint-Gervais, S. G. Mgr l'Évêque

voulait les retenir pour chanter à la cathédrale de Monaco. Là devait s'arrêter leur campagne, mais Sainte-Marthe de Tarascon les appelait au retour. Exécution commandée par téléphone à Marseille et improvisée, qui, malgré ces circonstances défavorables, réussit pleinement. La vieille et respectable basilique était pleine : on était venu d'Arles et de tous les environs. Les Chanteurs, quoique rompus de fatigue, firent de leur mieux, mais il était temps qu'ils rentrassent, ils étaient exténués ! M. Saint-René-Taillandier, ancien organiste de Saint-Germain-en-Laye, actuellement fixé dans ses terres, près de Tarascon, tenait le grand orgue. Il y joua avec grande autorité des pièces de Bach et la *Pastorale* de César Franck, ce qui rehaussa encore la cérémonie. A l'issue du salut les Chanteurs partirent pour Paris, après douze jours d'absence et dix-neuf exécutions ! Devant un tel courage, il n'y a rien d'étonnant qu'ils soulèvent des montagnes sur leur passage ; c'est de ces « miracles » que je veux vous parler en terminant.

*
* *

Partout où les Chanteurs passèrent, ils furent redemandés. Ils retourneront dans la région en mars très probablement, si rien ne survient. Partout, ce qui nous est bien doux, ils trouvèrent vers ce but de la réforme quelque chose d'établi ou ils furent l'occasion d'un effort tenté dans ce sens. A Valence, à la suite de leur premier voyage, un jeune prêtre, maître de chapelle de la cathédrale, fut envoyé parfaire ses études à la *Schola Cantorum* avec l'agrément de Sa Grandeur, et tandis que la maison Cavaillé-Coll construit un magnifique instrument pour la cathédrale, M. l'abbé Pinet travaille pour jouer un jour dignement de ce bel instrument et y faire exécuter des musiques vraiment religieuses et en harmonie avec le magnifique édifice où il lui sera donné de passer sa carrière de prêtre musicien. A Avignon... ici mettons un bœuf sur notre langue et réservons-nous pour l'avenir. Bornons-nous à dire que M. l'abbé Chassang, nommé maître de chapelle de la métropole des Doms, y prépare pour Pâques l'exécution de la *Missa Brevis*. La maîtrise va renaître de ses cendres et M. Chassang trouvera dans les jeunes gens du grand séminaire des aides précieux, car on aime le chant au grand séminaire ; la schola n'y est pas nombreuse, mais on y travaille. Sur l'invitation de Sa Grandeur, M. Ch. Bordes y fit une conférence à son retour de Monte-Carlo, et il a pu se rendre compte que, encouragé par MM. les Supérieurs, le chant grégorien y est en honneur, et qu'une impulsion nouvelle lui est donnée.

A Nîmes, il y a des groupes organisés ; il ne nous a pas été permis de les entendre, mais au grand séminaire nous savons que le chant grégorien a droit de cité et que l'on y chante comme il convient. A Montpellier, c'est parfait. Depuis Tarbes jamais je n'ai eu plus grand plaisir à entendre chanter un grand séminaire, et j'en ai entendu chanter des grands séminaires, scholas ou communautés ! En France on peut compter ceux où la version des manuscrits n'est pas en honneur, Ceci n'est pas fait pour plaire à certains, mais la lumière se refuse à se laisser voiler, elle grandit, elle éclate, elle aveugle, et pour ma part je dirai : elle grise ! tant je ressens de joie à voir ses féconds bienfaits. Donc, retenez bien ceci : à Montpellier on chante à merveille ; mais taisons-nous, je sais que ces Messieurs de Saint-Lazare n'aiment pas les louanges. N'ayons pas l'air de nous en apercevoir, mais écoutons.

A Béziers, une maîtrise fonctionne déjà, et les faux-bourdons du seizième siècle et quelques motets y font merveille ; beaucoup à faire au point de vue grégorien, mais on s'y mettra. Il y a là, à la tête de la maîtrise, un maître de chapelle jeune et persévérant, M. Crouzet, et là-haut à son orgue, M. Rozier veille.

A Narbonne on joue quelquefois du violon, mais on est dans d'excellentes dispositions, et je sais qu'on vient de mettre à la tête de la maîtrise de Saint-Just, la merveilleuse église malheureusement inachevée, un prêtre capable et plein de courage,

M. l'abbé Prats. Il nous sera donné de repasser par Narbonne, là nous le verrons à l'œuvre. A la chapelle de l'hospice aussi on tente quelque chose. Mais je ne veux pas quitter le diocèse de Carcassonne sans vous parler de ce qui se fait à Preixan. Je l'ai vu, le curé de Preixan, j'ai eu l'honneur et le plaisir de converser avec lui et de lui faire conter les moyens mis en œuvre pour obtenir le résultat auquel il est arrivé dans sa paroisse de six cents âmes. C'est simplement merveilleux. La paroisse entière chante, et chante la version des manuscrits. L'église est une immense ruche où bourdonnent en rythme, conduites par M. le curé lui-même, toutes ses ouailles. Un chœur de chanteuses et d'hommes choisis chantent le propre de l'office. Rien n'est omis, et, ce qui est plus extraordinaire, au chant grégorien est venu s'ajouter le chant palestrinien ; on y chante à quatre parties et en telle perfection, paraît-il, qu'on vient de Limoux et de Carcassonne pour entendre ces chants.

Et alors, ce qui est plus consolant encore, c'est que dans cette paroisse privilégiée l'église regorge, et que depuis que les chants existent et que des groupes chantants sont constitués, il se dégage de ces groupes vers les séminaires et les communautés des sujets pour le sacerdoce et la vie monastique, et ce dans une paroisse où le fait était inconnu. Après cela, que peut-on demander de plus ? Heureux curé ! heureuse paroisse ! Nous irons un jour nous en rendre compte par nous-même, et cela fera l'objet d'une étude dans nos colonnes. On déplacera peut-être en notre honneur *toute la commune*, comme on fait venir trois chantres au lutrin, et avec plus de facilité encore ! N'est-ce pas merveilleux ?

Poursuivons nos investigations. A Aix nous restâmes trop peu de temps (entre deux trains), et n'ayant pas chanté à l'église, nous ne pouvons en parler en connaissance de cause. Mais parlons de Marseille. Ici il nous faudrait des pages pour rendre compte de ce qui se fait à Saint-Joseph, et, hélas ! cet article est déjà bien long ! Qu'il me suffise de dire que j'eus le bonheur d'assister à la messe dans cette bienheureuse paroisse et d'y entendre chanter toute la messe *Rorate* en chant grégorien avec une correction admirable. C'est qu'à la tête de cette paroisse il y a un *homme* et à la tête de cette maîtrise un *artiste*. On y sait ce que c'est que conduire une cérémonie. C'est tout simplement parfait. Voix d'enfants délicieuses, assouplies comme des voix de femmes, chantant dans la demi-teinte exquise, sans fadeur ; lutrin d'hommes aux voix chaudes et douces à la fois. Que n'ai-je pu les entendre chanter « a cappella » des motets palestriniens où, paraît-il, ils excellent ? De cela je ne me consolerai pas. Une erreur d'heure me fit manquer le salut du soir, où furent exécutés le *Domine convertere* de Roland de Lassus, le *Benedicta es tu* de M. de La Tombelle, et d'autres choses encore. Voulez-vous que je vous dise ce qui me fut dit entre deux parties du concert par le père d'un de nos jeunes sociétaires et amis, ancien organiste et grand amateur : « J'étais à Saint-Joseph tout à l'heure ; sont-ce les Chanteurs de Saint-Gervais qui ont pris part au salut ? C'était excellent. » Ici on eût été en droit de dire ce qu'un abbé maître de chapelle, quelque peu énergumène et vraiment peu éclairé, a dit de nous, il y a quelques années, après l'exécution par sa maîtrise d'un motet palestrinien qui n'eut pas de lendemain : « On n'a pas besoin de venir de Paris pour nous donner des leçons. » A Marseille, le propos eût été justifié, mais Dom Grosso est un modeste et le plus excellent des confrères. Ce qu'il a su faire à Saint-Joseph de Marseille est ce qui devrait se faire, *ce qui pourrait se faire* dans toutes les maîtrises de Paris. Saint-Joseph est la paroisse mondaine tout aussi bien que telle ou telle paroisse aristocratique de la capitale, et chant grégorien, musique palestrinienne et moderne, religieuse s'entend, a su très bien s'y acclimater. Mais il y a à la tête de cette paroisse, comme je le disais, une tête, uu curé modèle qui ne se laisse pas influencer par le premier vicaire venu comme il s'en est trouvé à Paris, dans une grande paroisse, pour bafouer le *O vos omnes* de Victoria, ce pur chef-d'œuvre, et ce un Jeudi saint, prétendant que c'était « absurde et en-

dormant », rendant par ses sarcasmes toute initiative du jeune maître de chapelle impossible. Il me démange d'écrire ici le nom du délinquant, mais à Paris ils sont légion, hélas !

A Hyères aussi une surprise nous attendait : les jeunes gens du séminaire de Montbel, à l'issue de la cérémonie, demandèrent à M. Bordes de lui faire entendre quelques morceaux de leur répertoire. Ils étaient environ vingt-cinq jeunes prêtres formant la schola. Chant grégorien et musique palestrinienne à voix égales furent exécutés, l'un et l'autre avec un grand soin et un souci peut-être exagéré des nuances. L'*Ave Maria* de Victoria, et l'*Ego sum panis* de M. l'abbé Boyer, nous ravirent. Voilà une communauté où le chant est vraiment en honneur et progresse chaque jour.

Que tout cela est donc consolant, et combien nous devons nous en réjouir ! Depuis notre retour on ne reçoit à la *Schola* que lettres remplies de questions, de compliments naïfs, d'espérances, de promesses d'efforts.

Voilà vraiment une région où il y a quelque chose à faire, un grand coup à frapper. Mais, diable ! remettons un bœuf sur notre langue et je ne sais encore quoi à notre plume pour l'empêcher de courir. Peut-être bientôt nous sera-t-il donné de revenir sur ce coin de France et sur ce qui s'y prépare.

JEAN DE MURIS.

NOS CONCOURS

Notre dernier concours : **Quatre Offertoires pour les dimanches de l'Avent**, a donné le résultat suivant :

1er *prix* (à l'unanimité) : M. Gaëtano Foschini, professeur d'harmonie au Lycée musical de Turin.

2e *prix* : M. l'abbé Boyer, professeur au petit séminaire de Bergerac.

Mention : M. l'abbé Belliard, maître de chapelle de la cathédrale de Bayeux.

*
* *

Sujet du prochain concours : ***Trois Offertoires pour orgue*** *sur des thèmes grégoriens ou populaires, pour les trois messes de la fête de Noël.*

Il est accordé trois mois entiers pour la composition de ces offertoires. Les manuscrits devront être remis le 1er mai prochain.

V. D'I.

MOIS MUSICAL

PARIS

Les Chanteurs de Saint-Gervais aux Concerts Lamoureux. — Le dimanche 1er janvier, M. Lamoureux conviait les Chanteurs à venir donner en *intermède*, entre deux parties symphoniques composées exclusivement, l'une d'œuvres de Beethoven, l'autre de Wagner, un choix de quelques-uns de leurs plus beaux motets et autres pièces vocales « a cappella ». Le succès fut considérable. Sur les cinq pièces que comportait l'intermède, deux furent bissées, et, qui le croirait ? l'une d'elles était un alléluia grégorien. Signe des temps, une salle de deux mille dilettanti de musique extra-moderne bissant d'acclamation une mélopée grégorienne ! Le fait méritait d'être signalé, et la presse, qui malheureusement n'était pas présente par un tel jour, n'a pas assez rendu compte de ce fait. Certains critiques auxquels le *chant grégorien* est totalement étranger ne surent trop qu'en penser. Mais ce qu'il importait, la foule, dans un magnifique mouvement d'enthou-

siasme, a manifesté sa jubilation et a redemandé l'alléluia. Je doute que les faiseurs d'adaptations métriques voulues et plus ou moins saugrenues obtiennent jamais pareil résultat. Ils auront beau échafauder tous les textes possibles à tort et à travers : un fait brutal a lieu, la mélopée bénédictine seule conquiert la foule, parce qu'elle est à la fois et scientifique et artistique, c'est-à-dire merveilleusement musicale et à ce point de vue parfaitement *définitive*. Cela, le public de M. Lamoureux l'a prouvé une fois de plus.

Nous ne voulons pas clore ce compte rendu sans dire la grande admiration que nous avons ressentie pour l'orchestre des Concerts Lamoureux et dire à son jeune chef, M. Chevillard, combien nous l'avons en haute estime. On sait que M. Lamoureux a confié momentanément la baguette à son gendre, qui nous parait être bien le digne continuateur des traditions du célèbre chef d'orchestre. Nous avons été particulièrement heureux de trouver en lui une rare souplesse de direction qui permet de mettre en valeur les moindres *nombres rythmiques* de la polyphonie orchestrale. A ce point de vue son interprétation de l'ouverture des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* de Wagner était incomparable. Un peu plus encore de liberté dans le thème de Walter m'aurait séduit tout à fait. Et dans la conclusion de *Tristan et Yseult*, c'était merveille d'entendre cet orchestre débordant et pourtant contenu pour ne pas couvrir la partie vocale, malgré une ivresse intérieure, une intensité de mouvement, qui ainsi maîtrisées transportaient d'autant plus. « En somme, succès complet », dit le *Guide musical*, ce dont nous nous réjouissons grandement.

Eglise Saint-Gervais. — Programme des fêtes de Noël. — A la messe de minuit messe *Ave maris stella* de Vittoria et *O magnum mysterium* du même, noëls et proses populaires. A la messe du jour messe *du Pape Marcel*, *O magnum* de Vittoria et *Hodie Christus natus est* de Nanini. Le soir aux vêpres, faux-bourdons du seizième siècle. Au salut, motets modernes.

Eglise Saint-Joseph des Pères Passionnistes de l'avenue Hoche. — C'est le 27 novembre, premier dimanche de l'Avent, que la nouvelle maîtrise des RR. Pères Passionnistes est entrée en fonction. On sait que selon le désir de leur bienfaitrice les enfants de la *Schola* chantent les parties de dessus de cette maîtrise. Composée de trois voix de basses, de deux ténors et de douze enfants, la maîtrise dès son premier office a affirmé son programme en chantant le propre de l'office et le commun de la messe en chant grégorien et d'après l'édition des manuscrits. A l'offertoire, le *Domine convertere* de Roland de Lassus, à l'élévation le *Jesu dulcis* de Vittoria, au salut l'*Ave verum* de M. F. de La Tombelle, un *Tantum ergo* de Bach, etc. Depuis ils ont déjà mis à leur répertoire deux messes polyphoniques, les messes *O quam gloriosum* et *Quarti Toni* de Vittoria et près de douze motets tant anciens que modernes et tous empruntés à notre répertoire. M. Abel Decaux est organiste titulaire, et un excellent répertoire d'orgue en harmonie avec les chants vient compléter l'ensemble. Certes, il y a beaucoup à gagner encore quant au fondu des parties, mais le résultat obtenu est déjà remarquable et étonne même bien des gens qui prétendent notre répertoire inchantable et irréalisable. A ce point de vue la création de la maîtrise de Saint-Joseph est une leçon sans précédent.

DÉPARTEMENTS

Avallon. — Nous recevons les meilleures nouvelles des progrès de la maîtrise d'Avallon, que dirige avec tant de persévérance M. l'abbé Villetard. Le chant grégorien y est chanté à merveille et les exécutions de motets polyphoniques se font plus nombreuses chaque jour.

G. de Boisjoslin.

N. B. — *Le peu de développement donné à nos Mois musicaux dans les derniers numéros a porté nos amis à suspendre les envois de leur programmes d'offices et de fêtes. Ceux que nous possédons sont vraiment un peu trop anciens, nous leur serions donc reconnaissan s de nous envoyer ceux de leur fête de Noël, que nous insérerons bien volontiers.*

BIBLIOGRAPHIE

F.-L. Chartier, du clergé de Paris : **L'ancien Chapitre de Notre-Dame de Paris et sa maîtrise**, d'après les documents capitulaires (1326-1790) ; avec un appendice musical. — Paris, librairie académique Perrin et Cie, 1897 ; in-18. VIII-303 pages.

Nous sommes en retard pour signaler à ceux de nos lecteurs qui ne le connaîtraient pas encore un ouvrage portant la date de 1897, mais dont le sujet et le mérite dépassent en tous sens la portée ordinaire des « livres nouveaux » ou des « actualités ». Les amis du vieux Paris et ceux de l'art musical trouvent également satisfaction de leurs goûts et de leur curiosité historique dans ce travail entièrement basé sur des documents inédits, recueillis aux Archives nationales et présentés sous une forme claire et attrayante. Sans doute, les musiciens doivent faire des réserves sur les opinions artistiques de M. Chartier, qui, tout en disant fort bien : « La dignité du culte, bien comprise, est incompatible avec tout style passionné », semble avoir méconnu le caractère de l'ancienne musique polyphonique vocale, qu'il définit un « art mathématique ne s'adressant qu'à l'esprit, et par suite vraiment intelligible pour les seuls initiés ». De leur côté, les érudits peuvent relever des lacunes dans les renseignements fournis sur les divers maîtres de musique de Notre-Dame, pour la biographie et la bibliographie desquels existent des sources moins commodes, mais plus sûres que le Dictionnaire de Fétis, presque uniquement invoqué par l'auteur ; ils regrettent surtout l'absence d'une table alphabétique, complément indispensable d'un livre qui doit être désormais consulté autant que lu. Mais tous demeurent reconnaissants à M. Chartier de l'abondante moisson de renseignements précieux qu'il a patiemment réunis et habilement mis en œuvre sur un des sujets les plus intéressants et jusqu'ici les moins explorés de notre histoire artistique.

M. Brenet.

Archives des Maîtres de l'Orgue des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, publiées d'après les manuscrits et éditions authentiques avec annotations et adaptations aux orgues modernes, par Alex. Guilmant, avec la collaboration, pour les notices biographiques, de André Pirro. — *Premier volume.*

Ce premier volume contient les œuvres complètes d'orgue de *Jean Titelouze,* chanoine et organiste de l'église de Rouen (1563-1633), c'est-à-dire toute la série des **Hymnes de l'Eglise** *povr tovcher svr l'orgve avec les fvgves et recherches svr levr plain-chant,* d'après l'édition de 1623 imprimée chez Pierre Ballard et dédiée à Mgr Messire Nicolas de Verdun, et le *Magnificat* ou cantique à la Vierge dont nous parlerons tout à l'heure. La nouvelle édition est précédée d'une notice de M. André Pirro sur Titelouze, sorte de réduction de son intéressante conférence publiée par la *Tribune de Saint-Gervais,* d'une notice de M. Guilmant sur la méthode suivie par lui dans sa reconstitution, d'une copie gravée du titre primitif, de la dédicace, et d'un avis *au lecteur* fort intéressant où Titelouze traite de problèmes harmoniques très curieux et en discussion à son époque. A lire ces œuvres sévères, on est surpris de voir que Titelouze se considérait un peu comme un révolutionnaire. Cela nous donne une idée de la manière dont nos ancêtres considéraient la musique, conçue purement arithmétiquement. Mon Dieu, que nous sommes donc loin de nos petites sensibleries modernes et combien nous nous préoccupons peu de l'opportunité de l'emploi de la quarte ! « L'instruction des jeunes curieux », comme dit Titelouze, ou plutôt leurs recherches sont tournées d'un tout autre coté. Cette préface mérite d'être lue et nous la donnerons peut-être un jour sous forme de variété dans la *Tribune.* Quant aux œuvres elles-mêmes contenues dans ce volume de 161 pages, quoique sévères, elles sont excellentes, d'une tenue parfaite que sauront vite enfreindre, hélas ! les successeurs immédiats du vieux chanoine. Au point de vue pratique elles sont capables de remplacer avantageusement les improvisations de beaucoup de nos organistes, qui, hélas, sans aucun souci des tonalités de l'hymne du chœur, nous accablent de petites aubades qui déshonorent l'instrument et le lieu où on les joue. Par une registration très soignée, des annotations heureuses, M. Alex. Guilmant les a mises à la portée de tous. — **Le Magnificat** *ou Cantique de la Vierge povr tovcher svr l'orgve svivant les hvit tons de l'Eglise, par I. Titelouze,* publié chez Ballard en 1626, contient un avis *av lecteur* moins curieux que le précédent. Les versets de *Magnificat,* plus faciles que ceux des hymnes, sont souvent fort intéressants. D'une proportion peut-être exagérée pour le *Magnificat,* ils formeront d'excellentes contre-antiennes dans les modalités grégoriennes. Nous ne saurions donc trop encourager les organistes soucieux de conserver au style de l'orgue le caractère qui lui convient d'acquérir cette précieuse collection, d'une correction inattaquable et présentée sous un aspect séduisant et très pratique.

Le prix de la souscription aux *Archives de l'Orgue* est de 10 fr. par an pour les quatre livraisons trimestrielles. — Paris, chez Durand et fils, 4, place de la Madeleine.

Charles Bordes.

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — 1-99.

SUPPLÉMENT

A

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) Étranger (Union postale). . 11 fr.	BUREAUX *15, rue Stanislas, 15* PARIS	ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) France et Colonies . . . 10 fr.

Les Chanteurs de Saint-Gervais prêteront leur concours aux offices de la Semaine Sainte et au jour de Pâques à l'église Saint-Gervais, et ils exécuteront « a cappella », sous la direction de leur chef, M. Ch. Bordes, les œuvres du Répertoire de l'ancienne Chapelle Sixtine, dont l'énumération est ci-contre.

Paris, le 20 mars 1899.

N. B. — On peut se faire garder des chaises dans l'enceinte réservée aux *fondateurs* et *bienfaiteurs* de l'Œuvre, au bureau de la maîtrise, à Saint-Gervais, première chapelle de gauche, près des fonts baptismaux, tous les jours, de 9 heures à 5 heures, à partir du jeudi 23 mars.

Les parts de fondateurs et de souscripteurs de l'Œuvre et le produit des quêtes aux offices des Ténèbres seront versés à la caisse de la *Schola Cantorum*, pour sa propagande et son École de chant liturgique et de musique religieuse fondée à Paris, 15, rue Stanislas.

Part de fondateur : **50 francs,** donnant droit à deux chaises à tous les offices.

Part de souscripteur : **30 francs,** donnant droit à une chaise à tous les offices.

ÉNUMÉRATION DES PIÈCES DE CHANT

exécutées « a cappella » par les Chanteurs

LE DIMANCHE DES RAMEAUX, 26 Mars 1899

A la Grand-Messe *(à 9 h. 1/2)*

Bénédiction des rameaux et propre de l'office en chant grégorien

Messe « O quam gloriosum » . . . . . VITTORIA.
Passion selon saint Mathieu. . . . . VITTORIA.
Adoramus te Christe. . . . . CORSI.

AUX VÊPRES

Faux-bourdons des maîtres du XVIIe siècle

AU SALUT

Domine convertere . . . . . ROL. DE LASSUS.
Ave Regina cælorum . . . . . Chant grégorien.
Tantum ergo . . . . . VITTORIA.
Attende Domine. . . . . —

LE MERCREDI SAINT, 29 Mars

Aux Ténèbres *(à 4 h. de l'après-midi)*

A MATINES

9 Répons (à 4 voix) :

1er NOCTURNE	2e NOCTURNE	3e NOCTURNE
a. In monte Oliveti.	*a.* Amicus meus osculi.	*a.* Eram quasi agnus.
b. Tristis est anima mea.	*b.* Judas mercator.	*b.* Una hora.
c. Ecce vidimus eum.	*c.* Unus ex discipulis.	*c.* Seniores populi.
PALESTRINA	VITTORIA	VITTORIA

A LAUDES

Benedictus (faux-bourdon à 2 chœurs) . . . . . CAR. ANDREAS.
Cristus factus est . . . . . Chant grégorien.
Pulvis et umbra sumus (à 4 voix) . . . . . ROL. DE LASSUS.

LE JEUDI SAINT, 30 Mars

A la Messe *(à 9 h. 1/2)*

Messe « Quarti toni » (à 4 voix) . . . . . VITTORIA.
O vos omnes (à 4 voix) . . . . . VITTORIA.
Domine non sum dignus (à 4 voix) . . . . . VITTORIA.
Pange lingua (à 2 chœurs) . . . . . VITTORIA.

Aux Ténèbres *(à 4 heures de l'après-midi)*

A MATINES

9 Répons (à 4 voix) :

1er NOCTURNE	2e NOCTURNE	3e NOCTURNE
a. Omnes amici mei.	*a.* Tanquam ad latronem.	*a.* Tradiderunt me.
b. Velum templi.	*b.* Tenebræ factæ sunt.	*b.* Jesum tradidit impius.
c. Vinea mea.	*c.* Animam meam.	*c.* Caligaverunt.
PALESTRINA	VITTORIA	VITTORIA

A LAUDES

Benedictus (faux-bourdon à 2 chœurs) . . . . . ZACCARIIS.
Christus factus est . . . . . Chant grégorien.
MISERERE à 5 voix (à 2 chœurs) : G. ALLEGRI.

LE VENDREDI SAINT, 31 Mars

A l'Office du matin *(à 9 h. 1/2)*

Passion selon saint Jean (turbæ) . . . . . SORRIANO.

PENDANT L'ADORATION DE LA CROIX

Improperia (à 2 chœurs) . . . . . VITTORIA.
Crux fidelis . . . . . Chant grégorien.
Vexilla Regis (hymne à 2 chœurs) . . . . . PALESTRINA.

Aux Ténèbres *(à 4 heures de l'après-midi)*

A MATINES

9 Répons (à 4 voix) :

1er NOCTURNE	2e NOCTURNE	3e NOCTURNE
a. Sicut ovis ad occisionem.	*a.* Recessit Pastor noster.	*a.* Astiterunt reges.
b. Jerusalem surge.	*b.* O vos omnes.	*b.* Æstimatus sum.
c. Plange quasi virgo.	*c.* Ecce quomodo moritur.	*c.* Sepulto Domino.
PALESTRINA	VITTORIA	VITTORIA

A LAUDES

Benedictus (faux-bourdon à 2 chœurs) . . . . . NANINI.
Christus factus est . . . . . Chant grégorien.
STABAT MATER à 2 chœurs (8 voix) : G.-P. da PALESTRINA.

LE SAMEDI SAINT, 1er Avril

A l'Office du matin *(à 9 h. 1/2)*

Répons en chant grégorien

A la Messe *(à 10 h. 1/2)*

Messe « Brevis » (à 4 voix) . . . . . PALESTRINA.
Kyrie, Gloria, Sanctus.
Magnificat (à 2 chœurs) . . . . . CAR. ANDREAS.
Regina cæli (à 4 voix) . . . . . AICHINGER.

LE SAINT JOUR DE PAQUES, 2 Avril

A la Grand-Messe *(à 10 heures)*

Propre de l'office en chant grégorien

Messe « Salve Regina » (à 5 voix) . . . . . PALESTRINA.
Christus resurgens (à 4 voix) . . . . . RICHAFORT.
Antiennes pascales (chant du Moyen-Age)

A VÊPRES *(à 2 heures)*

Faux-bourdons des maîtres du XVIIe siècle

Hæc dies et **Victimæ paschali** grégoriens.
Christus resurgens . . . . . RICHAFORT.

AU SALUT

O quam gloriosum est . . . . . VITTORIA.
Regina cæli . . . . . AICHINGER.
O filii (chant traditionnel).
Tu es Petrus . . . . . CLEMENS NON PAPA.
Tantum ergo . . . . . PALESTRINA.
Salve festa Dies (hymne du Moyen-Age).

Il sera vendu au prix de 50 centimes un programme illustré contenant tous les textes latins des Répons et leur traduction.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté. — 3-99.

Cinquième Année N° 2-3 Février-Mars 1899

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*)	BUREAUX	ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*)
Étranger (Union postale). . 11 fr.	*15, Rue Stanislas, 15* PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs

SOMMAIRE

La musique sacrée sous Louis XIV. Conférence prononcée le 12 janvier 1899, dans le grand amphithéâtre de l'Institut Catholique de Paris. Michel Brenet
L'inspiration religieuse dans la poésie musicale en France, du Moyen-Age à la Révolution. Conférence du 8 décembre 1898 (suite et fin) . . Pierre Aubry.
Notes inédites sur la Musique de la Chapelle royale . . . . . Constant Pierre.
*Curiosités musicales : Les chœurs d'*Esther *et d'*Athalie *de J.-B. Moreau.* Ch. Bordes.
Nos Conférences mensuelles . . . . . Jean de Muris.
Mois musical . . . . . G. de Boisjoslin.
Encartage : *Benedictus* pour les messes de l'Avent et du Carême . . Alex. Guilmant.
Fughetta con Corale (extrait de l'*Organista Italiano*). . . Oreste Rovanello.

LA MUSIQUE SACRÉE SOUS LOUIS XIV

Conférence prononcée le 12 janvier 1899
dans le grand Amphithéâtre de l'Institut Catholique [1]

Monsieur le Président,
Mesdames, Messieurs,

Une piquante historiette, que plusieurs d'entre vous se rappelleront avoir lue dans les Mémoires de Saint-Simon, servira maintenant d'exorde, et tout à l'heure de « moralité » à cette causerie. Elle est la dernière touche du portrait de Brissac, major des gardes du corps, — un de ces merveilleux portraits, que Saint-Simon dessine en deux pages, et que nous sentons vrais et ressemblants.

1. Cette conférence a été accompagnée de l'exécution des morceaux suivants : 1. *Salve Regina,* à 4 voix, de Boësset, par les Chanteurs de Saint-Gervais; — 2. *Peccator ubi es*, motet à 2 voix, de Dumont, par MM. Lubet et Becker; — 3. Fragment du *Miserere*, de Lully, soli et chœurs; — 4. Fragment du psaume *Exaltabo te*, de Lalande, soli et chœurs; — 5. Premier et second *Kyrie* de la messe de Saint-Jean-Baptiste, à 5 voix, de Mignon; — 6. *Le Reniement de saint Pierre*, histoire sacrée, de Charpentier, par MM. Engel, Lubet, Becker, Landelle, Mmes Vinaucourt, Miquard, et les chœurs.

« Brissac, dit-il, peu d'années avant sa retraite, fit un étrange tour aux dames. C'était un homme droit, qui ne pouvait souffrir le faux. Il voyait avec impatience toutes les tribunes bordées de dames, l'hiver, au salut, les jeudis et les dimanches, où le Roi ne manquait guère d'assister, et presque aucune ne s'y trouvait quand on savait de bonne heure qu'il n'y viendrait pas ; et sous prétexte de lire dans leurs Heures, elles avaient toutes de petites bougies devant elles, pour les faire connaître et remarquer. Un soir que le Roi devait aller au salut, et qu'on faisait à la chapelle la prière de tous les soirs, qui était suivie du salut quand il y en avait, tous les gardes postés et toutes les dames placées, arrive le major vers la fin de la prière, qui paraissant à la tribune vide du Roi, lève son bâton et crie tout haut : « Gardes du Roi, retirez-vous, rentrez dans vos salles, le Roi ne viendra pas. » Aussitôt les gardes obéissent ; murmures tout bas entre les femmes ; les petites bougies s'éteignent, et les voilà toutes parties, excepté la duchesse de Guiche, Madame de Dangeau, et une ou deux autres, qui demeurèrent. Brissac avait posté des brigadiers aux débouchés de la chapelle pour arrêter les gardes, qui leur firent reprendre leurs postes si tôt que les dames furent assez loin pour ne pouvoir pas s'en douter. Là-dessus arrive le Roi, qui bien étonné de ne pas voir de dames remplir les tribunes, demande par quelle aventure il n'y avait personne. Au sortir du salut, Brissac lui conta ce qu'il avait fait, non sans s'espacer sur la piété des dames de la cour. Le Roi en rit beaucoup et tout ce qui l'accompagnait. L'histoire s'en répandit incontinent après ; toutes ces femmes auraient voulu l'étrangler. »

Dans le tableau rapide que nous allons tenter de vous présenter, des transformations accomplies dans la composition religieuse en France, pendant le règne de Louis XIV, nous verrons les musiciens agir à la façon des dames si malignement jouées par Brissac : tandis que celles-ci viennent à la chapelle uniquement pour être remarquées du Roi, et se soucient, à ce qu'il semble, bien moins de prier Dieu que de plaire au souverain, les artistes, guidés par une ambition semblable, s'éloignent peu à peu du véritable esprit de la musique sacrée, et font passer avant le service de Dieu et de l'Église les goûts personnels de leur maître.

Les princes qui, à diverses époques, ont assumé le beau rôle de protecteur des arts l'ont envisagé et rempli de manières très différentes : Léon X, curieux jusqu'à l'enthousiasme de toutes les productions de l'esprit, et toujours accessible au charme de la beauté, sous quelque forme qu'elle se révélât à lui, Léon X, souverain magnifique, accueillait libéralement des talents venus de toutes parts, et dont il favorisait l'essor, sans le contraindre. — Louis II de Bavière recevra l'hommage des historiens futurs, parce qu'il se servit de son pouvoir de roi pour délivrer des soucis vulgaires la pensée créatrice de Richard Wagner ; la sincérité d'une admiration passionnée et d'une amitié véritable masquait la réalité des bienfaits, en retour desquels rien n'était demandé à l'artiste, que d'enfanter librement les œuvres de son génie. — Louis XIV s'était fait des devoirs et des droits du prince vis-à-vis de l'art une conception opposée. Ici, comme dans les choses du gouvernement, il était monarque absolu, et il appliquait la maxime copiée et signée jadis six ou huit fois par lui, au temps qu'il apprenait l'écriture : « L'hommage est dû aux

Rois ; ils font ce qu'il leur plaît. » Entouré de poètes, de peintres, d'architectes, de musiciens, que sa gloire, sa libéralité, son faste, attiraient et retenaient, il savait les charmer, les guider, et les plier presque tous à ses préférences innées. Sur le terrain de la musique sacrée, nous le verrons, ce soir, instigateur persévérant et volontaire d'essais qui amenèrent sous ses yeux, et pour ainsi dire par son ordre, une révolution artistique [1].

*
* *

La princesse Palatine dit de Louis XIV : « Il ne savait pas une note de musique, mais il avait l'oreille juste, jouait mieux qu'un maître sur la guitare, et y exécutait tout ce qu'il voulait », jusqu'à « une fort belle courante », qu'il avait composée. Dans le commencement de son règne — il était monté sur le trône à cinq ans, — le roi « faisait ses études le matin ; après avoir prié Dieu, il dansait, faisait des armes » ; pendant son repas, il entendait toujours sa bande de petits violons, au nombre de dix, qui jouaient « fort joliment », et qui aidaient les courtisans à le venir voir déjeuner. A la chapelle, il était servi par les musiciens de son père, chanteurs de choix, qui interprétaient le répertoire vocal des deux règnes précédents : les messes et les motets d'Eustache du Caurroy, de Nicolas Formé, d'Antoine Boësset, d'Eustache Picot. Entre ces compositeurs, Louis XIV avait estimé surtout Formé, qui d'ailleurs avait su prendre tous les soins possibles pour assurer le succès et la renommée de ses œuvres : sa sensibilité à leur égard ne connaissait point de bornes, et il était tellement ému de leur harmonie, que parfois il se pâmait en les faisant exécuter ; cela lui arriva un jour à Saint-Germain, en présence de toute la cour, et il fut reconduit à Paris dans la propre litière de la reine. A son décès, Louis XIII envoya saisir, par un exempt de ses gardes, tous ses manuscrits, et les serra dans une armoire dont il avait seul la clef, et d'où il les retirait quand il lui prenait fantaisie d'en faire chanter un morceau.

Antoine Boësset doit sa plus grande célébrité à ses nombreux *Airs de cour*, composés pour les voix, à quatre ou cinq parties, et réduits ensuite pour une voix seule, accompagnée d'un luth. Il nous est connu comme compositeur religieux par quelques messes et motets, renfermés dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale qui contient une collection considérable de pièces du même temps. La disposition générale de ces œuvres reste celle de la période précédente ; les maîtres continuent d'écrire à quatre, cinq ou six voix, sans aucun accompagnement instrumental ; ils traitent volontiers dans les messes un fragment de mélodie grégorienne, voire parfois encore un lambeau de chanson profane ; ils maintiennent la tonalité du plain-chant, avec moins de fixité ; leurs mélodies, qui se développent rarement à la manière ancienne, en libres variations mélismatiques, paraissent, ainsi que les harmonies, plus simples et plus nues ; l'emploi des barres de mesure conduit à une symétrie

1. Les documents, en partie inédits, sur lesquels est basée cette conférence, seront publiés dans un ouvrage en préparation sur *Les musiciens de la chapelle du Roi et de la Sainte-Chapelle du Palais*.

de rythmes qui n'a heureusement rien encore de tyrannique ; des modes nouvelles s'établissent enfin daus l'exécution, et les chœurs d'église empruntent aux virtuoses de chambre les petits tremblements qui soulignent les cadences, et qui donnent aux terminaisons un aspect recherché, précieux, conforme aux manières très raffinées du jour.

La chapelle-musique de Louis XIII était composée de deux sous-maîtres, qui servaient par semestre, de huit enfants, de quatorze chanteurs, et d'un joueur de cornet, qui remplissait l'office de *serpent*. Un maître de luth pour les enfants, un imprimeur ou fournisseur des livres de musique, et un noteur ou copiste, figuraient en outre sur les états officiels, qui ne mentionnaient encore aucun organiste.

Jean Villot, Gabriel Expilly, Thomas Gobert, qui furent pendant la jeunesse de Louis XIV sous-maîtres de la chapelle, ne tentèrent ni dans son organisation, ni dans son répertoire, aucun changement essentiel. Les méchantes langues du temps prétendaient que Jean Villot tirait la meilleure part de ses mérites musicaux de l'armoire où le feu Roi avait enfermé les œuvres de Formé, et qui, à son décès, était tombée, selon l'usage, avec tous les meubles de son appartement, aux mains du premier gentilhomme de la chambre. La seule composition qui paraisse subsister de Villot est contenue dans un manuscrit exécuté avec luxe, et auquel sa beauté extérieure a valu l'honneur d'être exposé dans une vitrine du musée de la Bibliothèque Nationale.

Thomas Gobert n'ayant pas pris les mêmes soins pour la copie ou la reliure de ses œuvres religieuses, elles ne furent pas sauvées de la destruction trop souvent réservée jadis aux musiques démodées. Il avait composé pour le service du Roi de grands motets, un *Magnificat* à cinq voix, des Antiennes à deux, des Cantiques latins sur des paroles de Pierre Perrin : tout cela semble perdu et doit être regretté d'autant plus, que les airs publiés par Gobert sur la Paraphrase des Psaumes, de Godeau, nous montre en lui un artiste digne de toute attention. Le mois dernier, dans cette salle, M. Pierre Aubry nous a signalé le mérite de ce bel ouvrage, et nous en a fait applaudir un fragment.

En récompense de vingt années de services à la cour, Gobert reçut du jeune Roi plusieurs bénéfices ecclésiastiques. Lorsqu'il prit possession d'une chapellenie à la Sainte-Chapelle du Palais, il se fit accorder par le chapitre une dispense du chant, « attendu, disait-il, qu'ayant l'honneur d'être maître de la musique du Roi, il estimerait blesser l'ordre et les règles de la bienséance, s'il chantait sous la mesure du sieur Auxcousteaux, maître de musique de cette église ». — Ce fut dans un canonicat de la même Sainte-Chapelle que Gobert se retira, avec le titre purement honorifique de « compositeur de la musique du Roi, » lorsque la vieillesse l'atteignit, et que les remaniements opérés par Louis XIV dans l'organisation de sa chapelle eurent fait prévoir la prochaine venue de très grands changements dans le répertoire.

Le Roi, qui atteignait sa vingt-cinquième année, commençait à manifester ses vues personnelles en fait d'art. Il ordonnait les premiers travaux de Versailles ; il demandait à Levau, à Claude Perrault, à l'Italien Bernini, à Bruant, les plans de la colonnade du Louvre et de l'Hôtel des Invalides ; ces deux

frères Mignard, l'un achevait sous ses yeux la fresque du Val-de-Grâce, l'autre peignait aux Tuileries son portrait sous l'allégorie du « Soleil guidant son char » ; Louis XIV pensionnait Racine à ses débuts, donnait à Molière les preuves répétées d'une protection effective ; bientôt il allait confier à Lebrun la direction de la manufacture des Gobelins : la musique ne pouvait rester en dehors de cette universalité d'action, et si le sentiment, toujours présent chez lui, de la dignité royale l'empêchait de prendre encore plaisir à toucher cette guitare, dont les courtisans le disaient si habile à se servir, du moins ne négligeait-il rien pour exciter l'émulation des musiciens qui l'approchaient. Lully, déjà en grande faveur, préludait à la création de l'opéra par la composition des ballets que le Roi dansait en personne, et des divertissements de comédies ; la « musique de la chambre » et la bande des vingt-quatre violons formaient une sorte d'orchestre dont l'importance et l'habileté s'accroissaient rapidement. Sans toucher encore aux traditions de la chapelle, Louis XIV résolut d'en rajeunir la tête, par la nomination de deux nouveaux sous-maîtres, qui partageraient le service par « quartiers », c'est-à-dire par trimestres, avec Gobert et Expilly. Très sûr de ses propres lumières, ou se disant que ce n'était affaire qu'à lui de se choisir des serviteurs selon son goût, le Roi se déclara seul juge entre les prétendants à ces postes enviés. Voici comment Loret rapporte l'événement, à la date du 7 juillet 1663, dans sa Gazette rimée :

Après les essais qu'on a faits
De quantité de gens parfaits
En profession musicale,
Pour de la chapelle royale,
Par mérite et non par bonheur,
Avoir la maîtrise et l'honneur,
Le Roi, dont l'oreille est savante
En cette science charmante,
Par un vrai jugement d'expert
A choisi Dumont et Robert,
Tous deux rares, tous deux sublimes,
Et tous deux excellentissimes.

Pierre Robert, prêtre du diocèse de Paris, était depuis dix ans maître de musique à Notre-Dame, où il avait fait autrefois ses premières études, comme enfant de chœur. Henri Dumont, né près de Liège en 1610, avait fondé sa réputation comme organiste de l'église Saint-Paul, puis du duc d'Anjou, frère du Roi, d'où il était enfin passé dans la maison de la Reine. Des *Mélanges* à plusieurs voix, sur des paroles françaises, des cantiques latins, des *Airs à quatre parties* sur les mêmes poésies de Godeau que plusieurs musiciens, et en dernier lieu Thomas Gobert, avaient traitées peu de temps auparavant, des pièces instrumentales que Dumont exécutait lui-même sur l'orgue ou le clavecin, d'une manière fort admirée, constituaient à son actif un ensemble d'œuvres déjà considérable, qui pouvait le faire envisager à la fois comme un virtuose habile, un savant musicien, et un artiste novateur : car, ainsi qu'il le faisait expressément remarquer dans les préfaces ou les dédicaces de ses recueils imprimés, Dumont était l'un des premiers, sinon peut-être, comme il

le disait, le premier compositeur qui eût publié en France des ouvrages accompagnés d'une *basse continue*.

Cet usage était venu d'Italie, et il avait marqué là-bas la fin de l'art polyphonique vocal, de l'art de Palestrina et de Vittoria. Dans les airs à voix seule que soutenait docilement le luth, ou le clavecin, ou l'orgue chargé de cette basse continue, forme abrégée, primordiale, de l'accompagnement instrumental, le talent des virtuoses avait d'abord trouvé son compte ; puis étaient venus des maîtres nouveaux qui en avaient fait jaillir des beautés inconnues. En Italie s'élargissaient à souhait, sur cet appui, les riches formules vocales et les dessins mélodiques fertiles en jouissances pour l'oreille. En France, le génie national trouva dans les mêmes procédés artistiques des facultés expressives qui répondaient à la constante orientation de nos maîtres vers le côté dramatique, pictural, et, jusqu'à un certain point, réaliste, de l'art. Sous la plume des compositeurs français, la monodie et la basse continue semblèrent avoir pour immédiat et principal avantage de permettre une déclamation plus nette, plus claire et plus rapprochée de la parole.

*
* *

L'introduction de pièces d'un genre aussi nouveau dans le répertoire de la chapelle royale satisfit Louis XIV pendant quelques années. Gobert et Expilly, ayant quitté le service en 1668, ne furent pas remplacés, et de quartier en quartier alternèrent seuls Robert et Dumont, le premier revêtu du titre d'abbé de Saint-Père de Melun, le second devenu abbé de Silly et maître de la musique particulière de la Reine. Quatre places d'organistes furent données à Le Bègue, Buterne, Nivers et Tomelin. Après l'accompagnement de l'orgue, les maîtres de chapelle introduisirent dans leurs motets une ou deux parties de violons ou de violes, que venaient tenir à la chapelle des musiciens de la chambre, et dont la notation, dans les livres imprimés de Dumont, était presque toujours munie de la mention *si placet*, ou d'une ligne en français, avertissant de s'en servir « si l'on veut ». Mille précautions sont prises, dans les préfaces de ces recueils, pour contenter diverses catégories d'exécutants par des combinaisons variées, et toujours très peu compliquées ; malgré tout, Dumont ne se sentait jamais absolument sûr du succès, et il laissait échapper cette remarque mélancolique : « Il est difficile de plaire à tout le monde, principalement en la musique, où chacun a son opinion particulière. »

Il ne tarda pas très longtemps à s'apercevoir que l'auditeur auquel il tenait le plus à plaire était précisément celui qu'il pouvait le moins satisfaire. En effet, la transformation, pourtant déjà presque radicale, que l'emploi du chant solo, de la basse continue, et d'une ou deux violes concertantes, avait amenée dans le style de la composition religieuse et dans le répertoire de la chapelle royale, ne devait être considérée bientôt que comme une préparation à des réformes plus vastes. L'art profane marchait à grands pas dans une voie sans cesse élargie, et ses formes nouvelles allaient rapidement déborder du théâtre jusque dans l'église. Lully, dépossédant Cambert et Perrin, s'était emparé du privilège de l'Académie royale de musique, et, grâce aux livrets de Quinault, avait pu mener à bien la création de la tragédie lyrique française ; il avait

formé, pour l'exécution de ses opéras, toute une troupe d'acteurs, de choristes et d'instrumentistes, dont il obtenait chaque jour des effets dramatiques et musicaux d'une puissance irrésistible. Le Roi, plus accessible partout aux idées de grandeur qu'à l'expression des sentiments intimes ou délicats, trouvait dans les superbes accents tragiques de Lully, dans la forte sonorité et l'imposante symétrie des masses chorales et instrumentales, dans le luxe de moyens scéniques et musicaux que réunissait son théâtre, un équivalent parfait du genre de beauté noble, majestueuse, uniforme et apprêtée, dont il obtenait de ses architectes, de ses peintres, de ses ingénieurs, une entière réalisation dans ses constructions de Paris, dans le palais et les jardins de Versailles, et jusque dans le tracé régulier de ses forteresses, aux portes monumentales.

Cette unique direction de la pensée du Roi ne lui laissait point entrevoir sous un jour différent les choses de la religion, et le service de Dieu ne pouvait exiger à ses yeux, en fait d'art, que les propres hommages rendus à la majesté royale, qui en était l'image sur la terre. L'habileté de Lully, flattant ses goûts, lui persuada que l'augmentation du luxe musical était le corrélatif nécessaire des magnificences du culte et de la liturgie. Un corps de chanteurs et d'instrumentistes nombreux et exercés était là, sous la main, aux ordres du surintendant de la musique de la chambre du Roi, et pouvait s'ajouter aux huit enfants et aux quatorze chanteurs de la chapelle, dont la basse continue de Dumont et ses deux violes ne corrigeaient décidément point la mesquine insuffisance.

Lully voulut bien fournir les modèles d'un style nouveau. Il écrivit plusieurs grands psaumes, à huit ou dix voix en deux chœurs, comme avaient fait depuis longtemps Formé, Gobert, Villot; mais il doubla ces voix de tout son orchestre d'opéra ; il coupa le texte, verset par verset, en morceaux variés : récits presque déclamés, accompagnés de la simple basse continue; airs, duos, trios chantés par des solistes, avec cette basse et des instruments concertants ; dialogues et réponses des deux chœurs ; en somme, grandes œuvres que le texte latin disait d'église, et que le plan général, la préoccupation de l'expression, de la variété et de l'effet, ainsi que la nature des moyens employés et leur agencement, rattachaient de très près au théâtre.

Louis XIV témoigna de ces œuvres une entière satisfaction et une certaine fierté ; il s'en pouvait croire un peu le collaborateur, et il se donna le plaisir de les faire admirer à l'un des anciens serviteurs de son père, le vieux Dubois, qui avait jadis, comme valet de chambre, fait sa partie de chanteur amateur dans les petits concerts de Louis XIII. « Le Roi, dit Dubois, me fit l'honneur de me demander si j'avais entendu sa musique et ce qu'il m'en semblait. Je lui dis que j'avais entendu un motet de *Veni Creator*, que j'avais trouvé fort beau, et que Sa Majesté avait augmenté sa musique des deux tiers depuis la mort du défunt Roi, et que sa grandeur n'y paraissait pas moins que dans ses armées. Alors le Roi me dit : Il faut que vous entendiez le *Miserere* de Baptiste (Lully). Ce que je fis le jour de Pâques fleuries ; et le lendemain que je fus de garde à son petit coucher, le Roi me fit l'honneur de me demander, en présence du grand monde, si j'avais entendu la musique. Je lui dis ces mêmes paroles : Sire, je m'en donnai hier jusques aux gardes ; j'eus l'honneur d'entendre la messe et les vêpres de Votre Majesté et le *Miserere* du seigneur

Baptiste. Le Roi me dit : lequel trouvez-vous le plus beau, du *Laudate*, de l'*In exitu*, ou du *Miserere*? Je lui dis : Sire, la diversité de mouvement du *Miserere* m'emporte. — Le lendemain, ajoute Dubois, le Roi dit à M. de Paris que je m'expliquais bien, lui racontant ce que je lui avais dit. »

Si Louis XIV avait lu la lettre que Mme de Sévigné écrivait au sortir d'un service funèbre à la mémoire du chancelier Séguier, il eût trouvé aussi qu'elle s'exprimait bien, car elle était très enthousiaste de la même composition : « Pour la musique, dit-elle, c'est une chose qu'on ne peut expliquer. Baptiste avait fait un dernier effort de toute la musique du Roi. Ce beau *Miserere* y était encore augmenté : il y eut un *Libera* où tous les yeux étaient pleins de larmes. Je ne crois point qu'il y ait une autre musique dans le ciel... »

(*A suivre.*) MICHEL BRENET.

L'INSPIRATION RELIGIEUSE

DANS LA POÉSIE MUSICALE EN FRANCE

DU MOYEN AGE A LA RÉVOLUTION

Conférence du 8 décembre 1898

(SUITE ET FIN)

Au contraire, le courant novateur, représenté par la poésie des trouvères, prend d'autant plus d'importance que l'autre en perd davantage. Adam de Saint-Victor vivait peut-être encore, que déjà ces mêmes poètes, qui avaient chanté l'amour de la femme, s'en venaient au pied des autels, aux pieds des christs et des vierges, laisser de leurs lèvres contrites s'exhaler les louanges de l'amour divin.

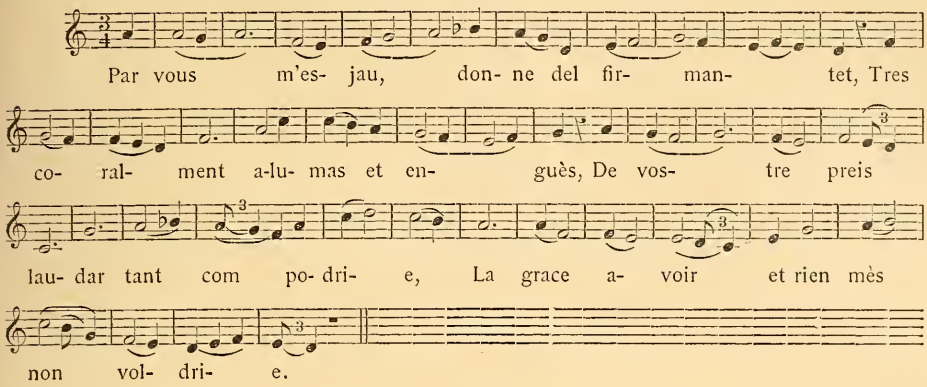
La poésie des troubadours et celle des trouvères reflètent à un même degré l'inspiration religieuse, mais ni dans celle-ci, ni dans celle-là, il n'y eut, que je sache, aucun poète qui s'adonna exclusivement au genre pieux; mais les poésies plus particulièrement dévotes se trouvent disséminées dans les chansonniers français du treizième siècle.

Si pourtant il fallait dans la littérature provençale du Moyen-Age mentionner quelques noms de poètes ayant cultivé l'inspiration religieuse, nous citerions volontiers Guiraut de Borneil, Peire Vidal, Arnault Vidal, dont le sirvente,

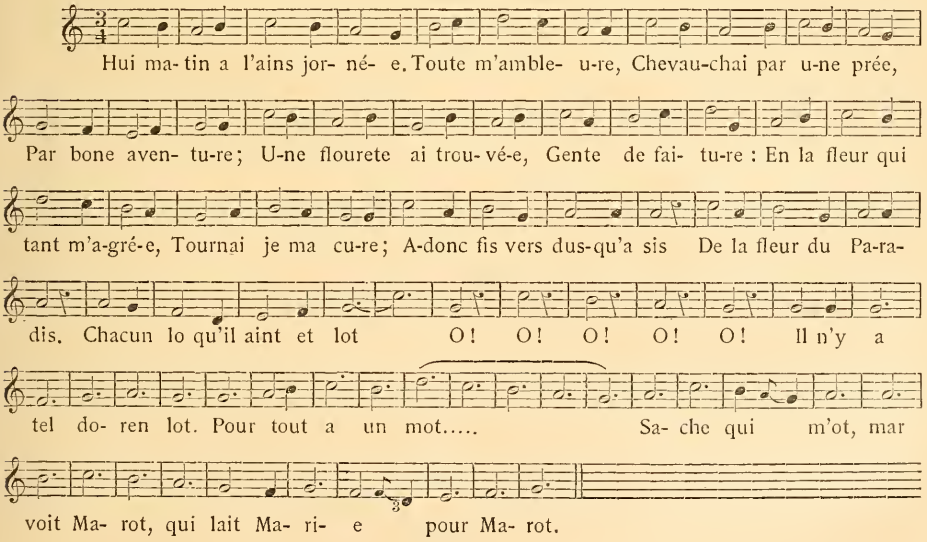
Mayres de Dieu, verges pura...,

mérita, en 1323, de recevoir la violette d'or à Toulouse; c'était sans doute la première récompense décernée par les Jeux Floraux, car la rubrique de cette pièce porte dans les manuscrits : *E gazanhet la violeta d'azur, a Toloza : so es assaber la premiera que s'i donet, e fo en l'an M. CCC. XXIV.* Mais beaucoup plus nombreuses sont les pièces anonymes, si fréquentes dans les manuscrits, et l'on va vous exécuter un cantique à la Vierge, écrit, il est vrai, dans le

plus détestable provençal qui se puisse concevoir, mais dont la mélodie, tout entière dans le premier mode ecclésiastique, m'a semblé digne d'être entendue ici. Voici le sens de la première strophe, la seule que nous exécuterons.



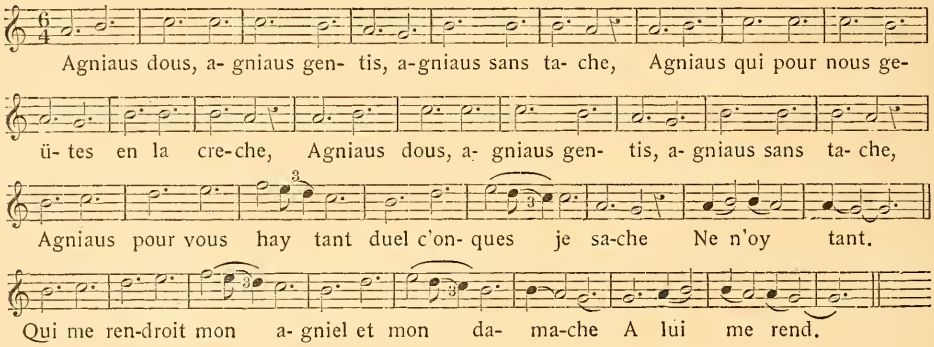
De même, dans le Nord de la France, tous nos trouvères ont plus ou moins exploité l'inspiration religieuse, et comme leurs frères du Midi, ils ont composé à la fois la poésie et la musique de leurs œuvres ; j'irai plus loin, et je ne craindrai pas d'affirmer que nos poètes du Moyen-Age ont été aussi heureusement doués pour la musique que pour la poésie, qu'ils ont même été plus musiciens encore que poètes, et qu'ils ont été, quoi qu'on puisse dire, des musiciens d'une science consommée : c'est là un double paradoxe qui pourrait bien devenir une double vérité. Dans la foule des pieux poètes, nous retiendrons surtout deux noms, trois au plus, Thibault de Navarre, Gautier de Coincy et Adam de la Hale. Voici qu'on va nous dire une chanson pieuse de Gautier de Coincy : je l'ai traduite sur la notation proportionnelle du treizième siècle et ne l'explique point davantage, laissant à nos musiciens d'en donner le plus vivant des commentaires.



Puis tout insensiblement avec Adam de la Hale nous nous acheminons vers le quatorzième siècle, vers une autre conception de la poésie, vers une autre civilisation musicale. Avant d'y pénétrer, jetons un regard en arrière et voyons comment l'idée religieuse a inspiré nos poètes : ils ont célébré surtout le Christ, la Vierge, les Saints et les vertus.

Il y a dans cet ordre d'idées un rapprochement très curieux à faire, une similitude d'inspiration à relever entre l'iconographie et la poésie, je veux dire que les allégories et les symboles que l'imagerie du Moyen-Age dans les miniatures, dans les bas-reliefs, dans la statuaire, accole aux personnages divins, se retrouvent très fidèlement exprimés dans la poésie.

En effet, si nous étudions le Christ dans l'iconographie et dans la poésie du Moyen-Age, nous le voyons surtout représenté tout enfant dans les bras de la Vierge ; puis semant les guérisons sur son passage, puis au milieu des scènes de la Passion ; enfin, une des allégories favorites du Moyen-Age nous montre le Christ sous la figure d'un agneau, debout sur un monticule, ou entouré de douze autres agneaux ; quelquefois il est nimbé, et dans les miniatures postérieures du seizième siècle, il tient une croix hampée, qui porte un petit étendard. Or, il semble que la pièce que vous allez entendre puisse servir de légende à quelqu'une de ces miniatures ; elle chante les mérites du divin Agneau.



La Vierge a été en grande faveur, mais saint Joseph au contraire a été singulièrement oublié au Moyen-Age : l'Annonciation, la Nativité, enfin la Vierge au pied de la croix, telles sont les scènes traitées dans l'art médiéval ; l'iconographie et la poésie nous montrent diverses et communes allégories de la Vierge ; c'est ordinairement la « Fleur de Jessé », c'est « l'Etoile de la mer », la « Tour d'ivoire » et la « Chambre aux parfums ».

Les Saints sont caractérisés par leurs attributs, qui par l'instrument de son martyre, qui par un animal comme les Evangélistes, qui par son costume ; imagiers et poètes se sont là encore rencontrés.

Enfin les représentations allégoriques des vertus et des vices sont principalement recherchées à la fin du Moyen-Age, qui s'achève dans l'abstraction ; les vertus théologales et cardinales se donnent rendez-vous dans le roman de Fauvel par exemple ou sur quelque tombeau dont elles font la gigantesque ornementation, et l'on pourrait croire sans exagération qu'elles se réfugient dans les œuvres de l'art pour ne point tout à fait abandonner un monde dont la méchanceté des hommes les a bannies.

La période à laquelle nous sommes arrivés, à savoir le quatorzième et le quinzième siècle, est à mon avis peu féconde : il y a, à vrai dire, de grands noms à relever, nous trouvons des poètes qui ont été aussi musiciens de talent et qui se sont piqués de l'être : nous pouvons citer Guillaume de Machaut, dont la Bibliothèque Nationale possède un admirable manuscrit qui nous a conservé le texte et la musique de ses œuvres tant pieuses que profanes. Plus tard, c'est Philippe de Vitry, que ses contemporains admirèrent comme grand musicien et grand poète, sans qu'il soit possible de contrôler leur jugement. Enfin vient Eustache Deschamps, qui nous donne toute une théorie sur l'union de la musique et de la poésie : il établit une alliance étroite entre ces deux arts en ne concevant guère d'autre poésie que la poésie chantée et mise en musique ; sans doute, il admet que chacun des deux arts est complet en soi-même, mais leur union est selon lui favorable à tous les deux, les mots font vivre la musique et la musique embellit les mots.

Au reste nous retrouvons cette opinion dans l'*Art poétique* de Ronsard, qui, s'inspirant de la conception antique, va jusqu'à déclarer que « la poésie sans les instruments ou sans la grâce de une seule ou plusieurs voix n'est nullement agréable, non plus que les instruments sans estre animez de la mélodie d'une plaisante voiz », et qui veut encore que les jeunes poètes chantent leurs vers en les écrivant. Enfin, nous pouvons croire que Baïf était assez musicien pour écrire parfois la mélodie de ses poésies, et le témoignage d'un contemporain, Freigius, attribue à Clément Marot la musique de la chanson *Douce mémoire*.

D'ailleurs, au temps où nous sommes, la Réforme a fait son apparition : c'est surtout les humbles, les pauvres, les gens du peuple que la nouvelle religion appelle, et pour leur parler une langue plus accessible que le latin de l'Eglise, la Réforme emploie la langue vulgaire ; elle use, pour exposer ses dogmes, de la forme poétique, et pour en mieux graver le souvenir, du langage musical.

Au milieu du douzième siècle tout bon huguenot a le Psautier à son chevet : nous aurions mauvaise grâce à le dissimuler, au point de vue littéraire et artistique, le Psautier réformé fut une œuvre admirable.

Le Psautier huguenot est la traduction en vers français des Psaumes de David : deux grands poètes au seizième siècle s'y employèrent surtout, Clément Marot et Théodore de Bèze.

Le nom de Marot est inséparable de l'histoire du Psautier réformé, et son rôle a été mis en pleine lumière par M. Douen dans les deux volumes qu'il a consacrés à ce sujet : œuvre prodigieusement fouillée, dont malheureusement un esprit trop sectaire vient fausser les conclusions. Des textes contemporains de la Réforme, du témoignage de Florimond de Rémond, l'historien de l'hérésie, il ressort que primitivement le poète n'avait pas cru, en transportant dans sa langue les psaumes hébreux, faire œuvre de polémique, si bien qu'à la cour, le roi et ses courtisans, tous gens très catholiques, se prirent de goût pour les strophes sacrées : « Chacun des princes et des courtisans, écrit Florimond de Rémond, en voulut un pour soy. Le roy Henry second aimait et prit pour sien le psaume XLII :

Ainsy qu'on oyt le cerf bruire,

lequel il chantoit à la chasse. Madame de Valentinois, qu'il aimoyt, prit pour elle le LXXX :

Du fond de ma pensée,

qu'elle chantoit en volte. La royne avait choisi le VI :

Ne veuillez pas, ô sire,

avec un air sur le chant des bouffons. »

Puis insensiblement ces traductions pénétrèrent dans les rangs du peuple, qui les chanta et se prit à les considérer comme très sacrées : les protestants, remarquant que ces œuvres avaient la faveur de la foule, s'avisèrent d'en faire un instrument de propagande religieuse, bientôt tous les huguenots surent leur Psautier par cœur. « C'était un des signes auxquels on les reconnaissait et ils se reconnaissaient eux-mêmes de loin les uns les autres, sans se voir, lorsque seulement de certaines mélodies bien connues arrivaient à leurs oreilles. » (Bordier.)

C'est alors que Théodore de Bèze, en 1551, intervint et, en plusieurs éditions, augmenta et compléta l'œuvre de Marot, qui fut l'ouvrier de la première heure : son éloge n'est point à faire ici, les protestants n'y ont point manqué.

La formation musicale du Psautier huguenot comprend deux étapes : l'invention des mélodies et leur harmonisation.

Les mélodies du Psautier ont des origines très diverses, les chants protestants d'outre-Rhin, l'imagination des artistes, les thèmes populaires, mais nous savons que les musiciens Bourgeois et Franc reçurent, vers 1552, la mission de faire un choix et de donner une édition définitive des mélodies réformées.

D'autre part, les harmonistes du Psautier transportèrent dans le domaine de l'art le chant populaire : ils se nomment Certon, Jannequin, Champion, Claudin le Jeune, et le plus célèbre de tous, Claude Goudimel; c'est une œuvre de lui que vous allez entendre, le psaume XII sur les paroles de Théodore de Bèze[1].

. . . . . .

C'est le grand honneur de la religion réformée d'avoir inspiré à la naissance du contrepoint vocal d'aussi belles pages, d'aussi grandioses créations, à côté desquelles, nous ne faisons pas difficulté de l'avouer, les chants des catholiques avaient piètre figure : leur lyrique religieuse était bien loin d'atteindre à l'élévation des chants huguenots; il suffit de lire les titres des recueils à la mode dans cette époque, où les mièvreries firent fureur, au début du dix-septième siècle, la *Philomèle séraphique*, la *Pieuse Alouette* avec *son tire-lire*, les *Rossignols spirituels*, et tant d'autres, pour être édifié : toute une volière! disait spirituellement Michel Brenet l'an dernier.

Par bonheur, il y a mieux, et la lyrique française au grand siècle de notre histoire, à l'époque de Louis XIV, peut citer deux noms avec orgueil : Godeau et Racine, qui renouvelèrent l'inspiration religieuse dans la poésie musicale.

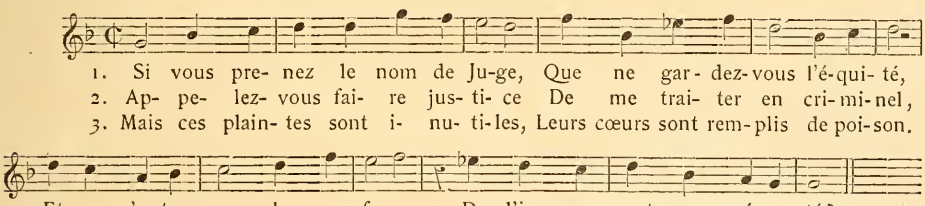
1. Nous renvoyons le lecteur, pour l'étude de ce psaume, à la remarquable collection de M. H. Expert : *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance française*, où les Chanteurs de Saint-Gervais ont puisé cet exemple.

Godeau, auquel le Cardinal de Richelieu donna, pour avoir mis en vers le *Benedicite*, l'évêché de Grasse, vit avec amertume et dénonça dans la préface de son recueil l'extension qu'avait prise le Psautier des réformés : il se résolut à doter les catholiques d'un semblable bienfait, et sur la fin de sa vie paraphrasa les Psaumes de David. Quatre musiciens, entre 1650 et 1660, ont ajusté des mélodies à ce Psautier catholique, qui fut surtout chanté par les réformés, auxquels le chant des psaumes de Marot était interdit hors des temples.

« D'abord, comme j'ay dit, j'ay retourné quelques Pseaumes sans songer qu'à prendre un divertissement utile. Après j'ay considéré que si tous estoient achevez, ils pourroient estre profitables à mes frères. Ceux dont nous déplorons la separation de l'Église ont rendu la version dont ils se servent celebre par les airs agreables que de doctes musiciens y mirent, lors qu'ils furent composez. Les savoir par cœur est parmy eux comme une marque de leur communion ; et à notre grande honte, aux villes où ils sont en plus grand nombre, on les entend retentir dans la bouche des artisans, et à la campagne dans celle des laboureurs ; tandis que les catholiques, ou sont muèts, ou chantent des chansons des-honnestes. J'ay donc creu que, si je pouvois achever les Pseaumes, quelqu'un de ces excellens musiciens qui honorent notre siècle, seroit peut-estre poussé par l'esprit de Dieu à leur donner des airs agréables et faciles, afin de les rendre populaires et de les mettre à la place de tant de paroles, ou vaines ou dangereuses, qui reçoivent jusqu'à cette heure tous les ornemens de la musique[1]. »

On va vous faire entendre une mélodie, vraiment superbe d'allure, que Gobert écrivit sur le psaume LVII de la paraphrase de Godeau.

Psaume LVII de Godeau *(Musique de Gobert, 1686)*



Racine mit l'épanouissement de son génial talent dans les tragédies sacrées qu'il écrivit pour les demoiselles de Saint-Cyr.

La musique des chœurs d'*Esther*, des chœurs d'*Athalie* et des cantiques spirituels fut composée par Jean-Baptiste Moreau, maître de musique de la chambre du roi et musicien de la maison de Saint-Louis. Elle a été conservée dans la bibliothèque de la ville de Versailles, et M. Mesnard l'a donnée à la suite de son édition de Racine.

On lit à la page 112 des *Remarques de grammaire*, de l'abbé d'Olivet : « Des

1. Ant. Godeau, *Paraph. des Psaumes de David*. Préf. — Godeau dit plus loin que Louis XIII s'était diverti à écrire une mélodie sur quatre des psaumes de sa traduction.

connaisseurs m'ont assuré que la musique des chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* est parfaitement belle. »

Racine lui-même écrit dans sa préface d'*Esther* : « Je ne puis me résoudre à finir cette préface sans rendre à celui qui a fait la musique la justice qui lui est due et sans confesser franchement que ses chants ont fait un des plus grands agrémens de la pièce. Tous les connoisseurs demeurent d'accord que depuis longtemps on n'a point entendu d'airs plus touchants, ni plus convenables aux paroles. »

Louis XIV partagea l'engouement général, car peu de jours après la première représentation d'*Esther*, il assigna au musicien une pension de deux cents écus et lui fit cadeau de deux cents pistoles d'argent comptant.

Voici un fragment des chœurs d'*Esther*[1] :

. . . . . .

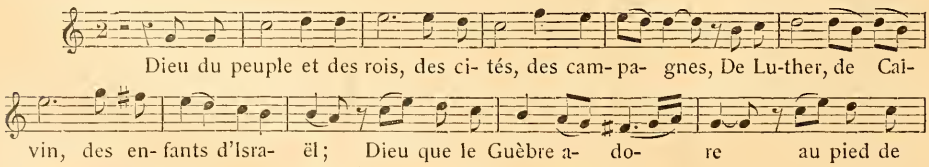
Vos applaudissements, Mesdames et Messieurs, témoignent que le talent de Moreau était digne du génie de Racine.

Tel est le bilan du dix-septième siècle. Le dix-huitième après lui n'eut pas grand effort à faire pour consommer la ruine de la lyrique religieuse qui s'effondre dans le style grotesque ; on entendait dans le sanctuaire les récitatifs dramatiques et les couplets d'opéra comique que l'on avait accoutumé d'applaudir à la scène, et sous un déguisement religieux la romance de *Joseph*, le *Rosier* de J.-J. Rousseau, l'air de *Femme sensible*, invitèrent les fidèles au recueillement.

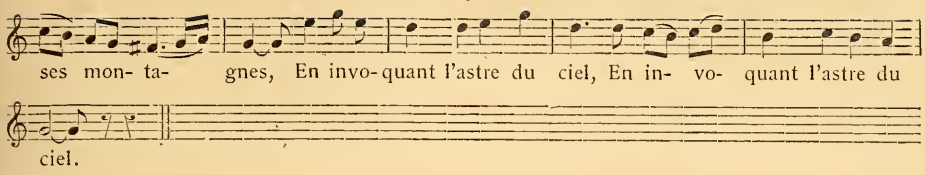
Espérons que, non plus que l'habit ne fait le moine, la musique ne fait la chanson.

L'inspiration religieuse était éteinte et bien éteinte, au dix-huitième siècle, dans la lyrique française. Les doctrines spiritualistes, déistes même, ne sont pas la religion ; elles n'en ont ni la puissance ni les effets ; créées par les hommes, elles n'ont pas pour elles la stabilité des œuvres éternelles, et par cela même qu'elles sont créées, elles ont quelque chose d'artificiel et de factice qui ne peut les faire vivre et ne leur assure la durée que jusqu'au jour où une autre doctrine les vient remplacer.

C'est pourquoi la lyrique quasi religieuse de la Révolution ne pouvait vivre au delà de l'époque qui l'avait engendrée : l'*Hymne à l'Etre suprême*, l'*Hymne à la Raison*, les *Chants du 14 juillet, des fêtes de l'Enfance, de l'Agriculture, de la Reconnaissance,* tant d'autres encore, ne furent jamais que des œuvres de convention, des abstractions philosophiques d'où la poésie était absente et qui ne respirent point le souffle populaire. Ecoutez l'*Hymne du 14 juillet*, écrit par J. Chénier et Gossec : il est caractéristique. Vous applaudirez sur les dernières mesures le talent de ceux qui l'ont chanté, mais en regrettant l'inanité et la prétention de l'œuvre.



1. Nous renvoyons le lecteur à l'édition Ménard (Paris, Hachette).



Vous sentez, Mesdames et Messieurs, que cet hymne révolutionnaire marque la fin d'un genre, qui se perd en s'ignorant lui-même.

La vieille France, avec la générosité de ses aspirations, avait heureusement favorisé les développements de la lyrique, c'est-à-dire de la poésie personnelle qui chante spontanément : au dix-huitième siècle, battue en brèche par le libertinage et les tendances criticistes des philosophes, l'inspiration religieuse se perdait peu à peu, et en 1789 la source en fut brutalement tarie.

C'est ainsi que l'esprit de la Révolution a tué la lyrique française.

A jamais ? Non.

Le cœur humain reprend toujours ses droits, et il semble qu'à l'heure présente nous assistions à un renouvellement du passé, au réveil des traditions quelque temps oubliées. Un peu partout des voix s'élèvent, et nous entendons que l'on chante encore ce que nos pères ont chanté pour adorer le Dieu qu'ils avaient adoré : grâce aux admirables chanteurs dont le nom vous est familier, l'art de Palestrina charme encore nos oreilles ; grâce à l'enseignement d'une *Scola Cantorum*, grâce au dévouement éclairé de l'homme qui l'a fondée et la soutient, le vieux chant de saint Grégoire ne dort plus sous la poussière des manuscrits, mais ses mélodies, plus suaves et plus jeunes, divinisent mieux l'humaine prière.

Aussi l'œuvre de la *Scola* est-elle prospère sous la bénédiction de Dieu, et nous l'accompagnerons de notre aide et de nos vœux pour servir efficacement une cause qui est à la fois celle de la religion et celle de l'art français.

PIERRE AUBRY.

NOTES INÉDITES

SUR LA

MUSIQUE DE LA CHAPELLE ROYALE

(1532-1790)

Plusieurs ouvrages ont été consacrés à l'histoire de la chapelle des rois de France. Il semblerait dès lors que le sujet ait été épuisé et qu'il n'y ait plus rien à dire de nouveau à ce propos. Si extraordinaire que cela paraisse, il n'en est rien, et les auteurs de ces diverses monographies nous ont — involontairement peut-être — laissé l'occasion de compléter leurs travaux à un certain point de vue.

Presque tous se sont attachés au côté ecclésiastique ; chapelains eux-mêmes,

ils se sont étendus sur le rôle et les intérêts du clergé, le régime de la chapelle, les privilèges attachés aux diverses fonctions, etc.; quant à l'organisation musicale, à peine en est-il question; il s'ensuit, par conséquent, que ces ouvrages n'offrent aucun intérêt aux musiciens. C'est le reproche qu'ils sont en droit d'adresser notamment à Guillaume Dupeyrat pour son *Histoire ecclésiastique de la Cour ou Antiquitez et Recherches de la Chapelle et Oratoire du Roy de France, depuis Clovis Ier jusqu'à nostre temps,* parue en 1645; à Louis Archon, chapelain de Louis XIV, pour son *Histoire ecclésiastique de la Chapelle des Rois de France sous les trois races de nos Rois*, publiée en 1704 et 1711, ainsi qu'à l'abbé Oroux, également chapelain du roi, qui, malgré le programme énoncé dans son titre : *Histoire ecclésiastique de la Cour de France où l'on trouve tout ce qui concerne l'histoire de la Chapelle et des principaux officiers ecclésiastiques de nos Rois* (1776-1777), n'a pas fait une meilleure part à la musique.

Fétis est le premier musicien qui ait cherché à définir le rôle de la musique à la cour des rois de France, encore ne s'est-il pas occupé spécialement de la musique de la chapelle; les notes qu'il a recueillies dans divers manuscrits de la Bibliothèque se rapportent indistinctement à la musique de la chambre et à celle de la chapelle, et elles se trouvent confondues dans sa relation. Il les a rassemblées sous ce titre : *Recherches sur la musique des rois de France et de quelques princes depuis Philippe le Bel (1285) jusqu'à la fin du règne de Louis XIV*. En réalité, ses renseignements s'arrêtent à Louis XIII. C'est sciemment qu'il n'a pas été au delà, et l'explication qu'il donne de sa détermination est au moins étrange. Le *Grand Almanach de la Cour*, publié en 1660 et dans les années suivantes, fournissant les détails les plus circonstanciés, dit-il, sur la chapelle et la musique de la chambre de Louis XIV, et se trouvant « à la portée de tout le monde », Fétis se contenta d'y renvoyer ses lecteurs, comme s'ils avaient tous le loisir de se rendre dans les bibliothèques pour les compulser et grouper les indications qu'ils contiennent.

A l'époque où cet éminent musicographe publiait ses *Recherches*, c'est-à-dire en juillet 1832, le fantaisiste Castil-Blaze faisait paraître son opuscule *Chapelle-musique des rois de France*. Dans un ouvrage spécial, émanant d'un musicien, on pouvait naturellement espérer trouver des documents nouveaux et intéressants au point de vue purement musical, justifiant le reproche qu'il faisait lui-même aux anciens chroniqueurs de la chapelle d'avoir négligé ce côté du sujet. Certes, le travail de Castil-Blaze est, sous ce rapport, mieux conçu que les précédents; mais, tout en déclarant qu'il a recueilli des documents épars et des faits d'un grand intérêt, il n'en donne pas autant que cela était possible, puisqu'il ne reproduit même pas les états du personnel exécutant sous Louis XIV, auxquels Fétis, peu après, renvoyait si singulièrement ses lecteurs. Non seulement Castil-Blaze a laissé dans son livre des lacunes regrettables, il s'est encore attiré des critiques pour la façon dont il l'a traité. Le style n'est nullement approprié au sujet. Fétis, annonçant le volume, dit qu'il est « rédigé d'une manière amusante et spirituelle », et, plus tard, le savant d'Ortigue le trouva « fort spirituel, mais malheureusement fort léger ». Des anecdotes plus ou moins véridiques y tiennent plus de place que les pièces authentiques.

Depuis, nous avons eu dans les *Origines de la Chapelle-musique des Souverains de France*, d'Ernest Thoinan (1864), un travail beaucoup plus sérieux. Par malheur, le récit s'arrête au règne de Louis XII (1515). Il s'étend, par conséquent, sur la période primitive de la musique, celle du plain-chant et de la diaphonie, d'un intérêt très médiocre pour ne pas dire nul au point de vue des progrès et du développement de l'art musical. L'auteur s'était bien proposé de continuer son travail et de le poursuivre jusqu'à nos jours; il est mort il n'y a pas longtemps sans avoir pu mettre son projet à exécution.

Nous n'avons certainement pas la prétention d'entreprendre ici le long et difficile travail que d'autres, plus autorisés, n'ont pu mener complètement à bien; nous n'essaierons pas non plus d'esquisser un rapide historique de la chapelle des rois de France. Nous voulons simplement faire connaître quelques documents rares ou inédits qui ne se trouvent pas dans les ouvrages précités, et démontrer par là combien serait utile et intéressante l'étude qui établirait définitivement l'histoire musicale de cette ancienne institution.

Rien ne peut mieux faire ressortir son importance croissante ni mieux préciser ses transformations successives que la comparaison des états du personnel exécutant à différentes époques.

Voici d'abord des extraits d'un manuscrit, dont l'original porte la signature de Henri III, nous renseignant à la fois sur le service incombant aux membres de la chapelle en 1578 et sur la situation de chacun :

ESTAT de Me Jacques Negrier, conseiller du Roy et trésorier des menues affaires de sa chambre, chantre de ses chapelles de musique et plain-chant, postes et chevaulcheurs de son escurie, pour le payement des chantres et officiers de ladite chapelle de musique durant la présente année, commencée le premier jour de janvier dernier passé et qui finira le dernier jour de décembre mil cinq cens soixante-dix-huit.

PREMIÈREMENT

LE SERVICE QUE SERONT TENUS LES DITS CHANTRES ET CHANOINES

Les chantres et chanoines sont tenus dire tous les jours une grand-messe à l'heure qu'il plaira au Roy ordonner et doibt la messe estre chantée en musique, à laquelle tous lesdits chantres et chanoines sont tenus et doibvent assister s'ils ne sont excusez par le maistre de ladite chapelle.

Aussy seront tenus de dire matines et aultres heures canoniales aux festes de Noël, Pasques et aultres festes annuelles de Nostre-Dame et pareillement tous les jours de la quarantaine;

Item seront tenus lesdits chantres et chanoines entrer en ladite chapelle ayant robbes longues, surplis et aulmusses, bonnets ronds et en la façon des gens d'église et le plus honnestement que faire se pourra;

Item seront tenus lesdits chantres et chanoines dire vespres et complies tous les samedis et dimanches de l'année, pareillement toutes les vigilles et festes d'appostres et aultres festes de commandement.

. . . . . .

Le maître de la chapelle était l'abbé de « Marremoutiers lès Tours ».

Il avait deux sous-maîtres; l'un d'eux, messire Nicolas Millot, exerçait en même temps les fonctions de « compositeur et haulte-contre »; il était appointé pour chacune et recevait en sus une indemnité pour la nourriture des six pages de la chapelle et pour « l'entretenement du sommier d'icelle chapelle servant ordinairement à porter coffres à la suitte du Roy où se mettent les habillemens, hardoises à notter, livres à estudier et aultres hardes et besongnes desdits paiges ». Eustache du Courroy émargeait aussi en qualité de « soubs-

maître et haulte-contre », et avait à sa charge, moyennant une indemnité égale à celle accordée au précédent, la nourriture des six pages et « l'entretenement du sommier » pendant les six autres mois de l'année.

Le chœur comprenait sept hautes-contre, sept tailles, onze basses-contre et quatre « dessus-muez » ; en outre, Jacques Levacher et Nicolas Delinet, « jouans des flustes et cornetz » servaient à la chapelle.

La prépondérance était encore toute aux voix.

Un siècle plus tard, en 1692, la symphonie, admise à la chapelle depuis quelques années, se composait de quatre dessus de violon, de trois parties d'accompagnement (haute-contre, taille et quinte), de deux basses de violon, d'une grosse basse de violon ou théorbe au besoin, de deux flûtes d'Allemagne, de deux bassons et d'une basse de cromorne.

Le chœur réunissait neuf dessus de voix et six pages; treize hautes-contre (5 ecclésiastiques et 8 laïques), dix-huit hautes-tailles, vingt et une basses-tailles, parmi lesquels étaient cinq ecclésiastiques; huit basses chantantes et trois basses jouant du serpent.

Quatre maîtres « battans la mesure », Nicolas Goupillet (pensionné sur sa demande en 1693), et Guillaume Minoret, prêtres, successeurs de Henry Dumont depuis le 16 mai 1683; Pascal Collasse (pensionné en 1704) et Michel Richard de La Lande, titulaires de la charge de Pierre Robert depuis la même époque, se partageaient la direction « par quartier »; de même les organistes Jacques Thomelin (décédé en 1693), Jean Buterne, Guillaume-Gabriel Nivers (pensionné en 1693) et Nicolas Le Bègue, nommés le 19 juin 1678, en remplacement de Joseph de La Barre, décédé.

Pierre Robert et Henry Dumont avaient eu, par moitié, le 30 septembre 1672, la charge de Thomas Gobert, décédé compositeur de musique de la chapelle.

En 1712, on constate un léger accroissement parmi les symphonistes : six dessus de violon au lieu de quatre, trois basses au lieu de deux; par contre, la grosse basse de violon a disparu, remplacée numériquement par « un gros basson à la quarte à l'octave », lequel ne figura pas longtemps dans cet orchestre; en 1718 il n'y était déjà plus, ainsi que la basse de cromorne. Deux basses du chœur jouaient le serpent. Notons aussi la présence de trois dessus de hautbois, de 1704 à 1708.

En même temps, le personnel chantant était notablement augmenté. Il comprenait dix hauts et bas dessus de voix (entrés en exercice entre 1676 et 1705); vingt-quatre hautes-contre (quatre ecclésiastiques et vingt laïques, entrés de 1669 à 1709), parmi lesquels nous voyons Bury, plus tard surintendant; vingt tailles, au nombre desquelles figure J.-B. Matho, auteur de la musique d'*Arion*, tragédie lyrique représentée en 1714 à l'Opéra; vingt-trois basses-tailles, dont six ecclésiastiques, et onze basses chantantes.

Cette masse imposante était dirigée alternativement par Michel Richard de La Lande, qui exerçait pendant « trois quartiers », et Guillaume Minoret, ou, à défaut, par l'un de leurs survivanciers. Les organistes François Couperin, (nommé le 26 décembre 1693), Jean Buterne (décédé en 1727), Louis Mar-

chand (pensionné en 1708) et Gabriel Garnier (nommé le 5 septembre 1702 en remplacement de Nicolas Le Bègue) servaient par trimestre.

Le corps de musique de la chapelle fut longtemps distinct de celui de la chambre, spécialement affecté au service des fêtes, concerts, bals, ballets, divertissements, spectacles, etc. Par mesure d'ordre et d'économie, un édit du mois d'août 1761 prononça la suppression de toutes les charges de chantres et symphonistes de la musique, tant de la chapelle que de la chambre. Dès lors, la musique du roi réorganisée ne forma plus qu'un corps, dont une partie était appelée au service de la chapelle et l'autre au service de la chambre; toutefois, elles étaient réunies dans les fêtes d'apparat et dans les grandes cérémonies. Les charges n'étaient plus vénales et le talent devenait un titre à l'admission dans la musique du roi, moins nombreuse, mais mieux choisie.

Ainsi constituée, cette musique comporta en moyenne dans son ensemble :

2 surintendants titulaires (un par semestre),
2 maîtres de musique (id.),
2 organistes (id.),
17 violons,
4 quintes,
10 violoncelles,
3 contrebasses,
5 flûtes et hautbois,
2 clarinettes,
2 cors,
4 bassons,
1 trompette } jouant aussi le violon,
1 timbalier }
1 harpiste jouant au besoin la quinte,

et pour la partie vocale :

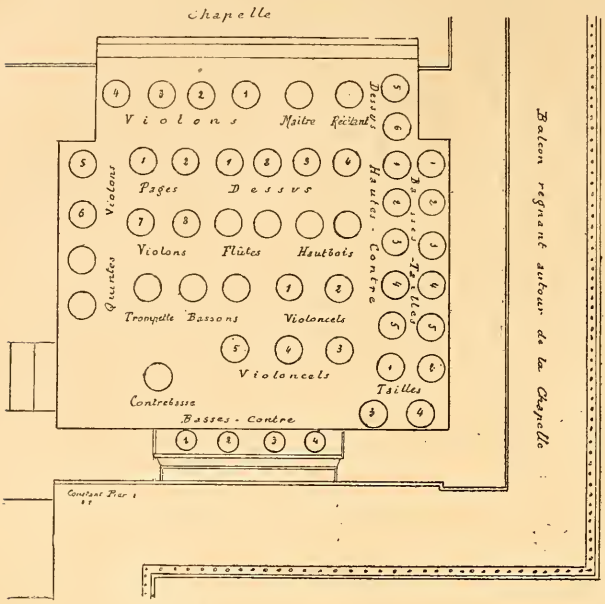
7 dessus italiens,
3 faussets,
11 hautes-contre,
8 tailles,
9 basses-tailles,
8 basses-contre,
6 pages,

soit un total de 50 instrumentistes et de 52 choristes.

La division du corps de musique, pour le service de la chapelle, se trouvait subordonnée à l'état des bâtiments lorsque la cour séjournait dans les résidences royales. Ainsi, au château de Compiègne, l'on ne pouvait employer que la moitié des exécutants. Nous en avons pour preuve un document inédit donnant le plan de la tribune avec la disposition des chanteurs et des symphonistes (voir fig. A).

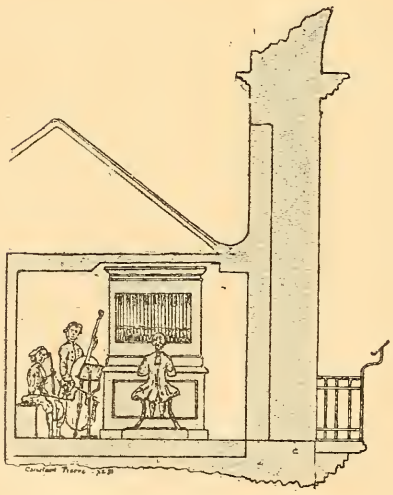
Au château de Fontainebleau, où le roi se rendait souvent et y donnait des fêtes magnifiques ou des représentations d'opéras entiers, la musique était

pour ainsi dire exclue des cérémonies religieuses faute d'une tribune pouvant contenir le personnel nécessaire. Un orgue de dimensions restreintes et un très petit nombre d'exécutants y trouvaient seulement place; on en jugera par le croquis ci-contre (voir fig. B).

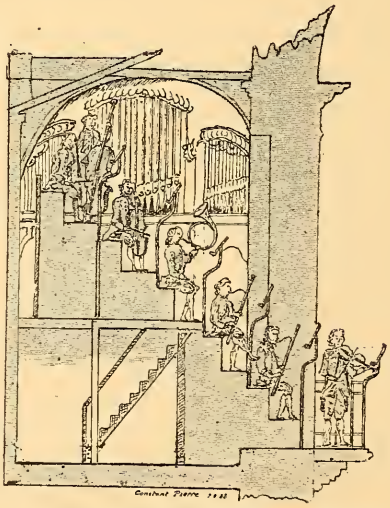


A. Plan de la tribune de la musique dans la chapelle de Compiègne

Un bassoniste de la musique du roi, nommé Metoyen, trouva le moyen de remédier à cet inconvénient en permettant d'employer la plus grande partie des musiciens présents au château. Il imagina tout simplement, dans l'impossibilité où l'on était de gagner de la place en profondeur, de faire surélever le comble de la tribune et de disposer les instrumentistes sur des gradins. L'idée adoptée, le travail fut effectué en 1772 (voir fig. C, D et E). Par cette combinaison, on put installer dans cette tribune toute la symphonie et une dizaine



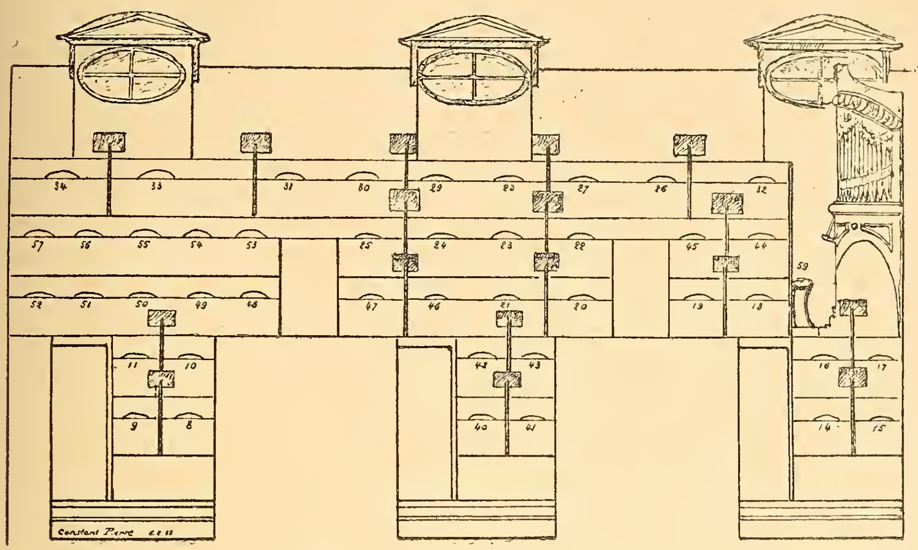
B. Coupe de l'ancienne tribune de la chapelle de Fontainebleau



C. Coupe de la tribune de la chapelle de Fontainebleau réédifiée en 1772

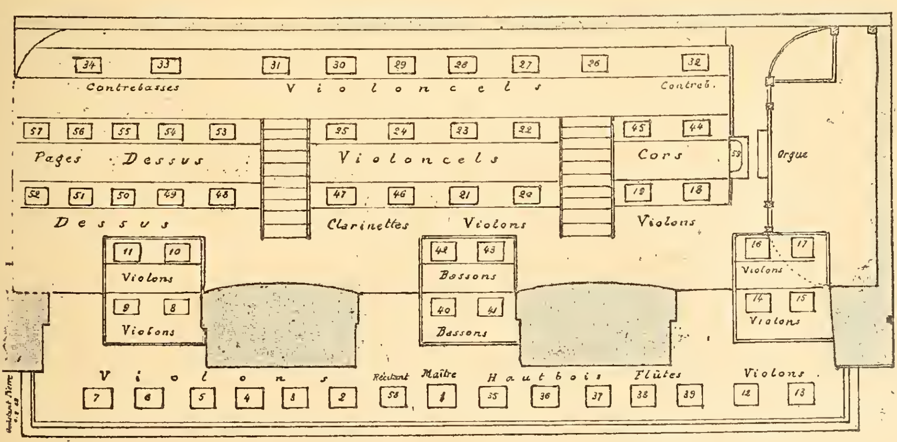
de chanteurs, la « vocale », comme on disait alors, « étant sur le balcon vis-à-vis ». Un détail curieux autant qu'ignoré nous est fourni par les dessins de Metoyen reproduits ici pour la première fois. Jusqu'ici l'on ne savait comment l'on distribuait, au siècle dernier, les diverses parties de chœur et d'instruments pour les grandes exécutions. Nous sommes instruits maintenant de

la façon la plus claire et la plus précise. Autrefois, comme de nos jours, les instruments chantants tenaient le premier plan (violons, flûtes, hautbois), et les basses se trouvaient reléguées sur le gradin supérieur, sauf exceptions motivées par la disposition de l'emplacement. On verra plus loin un exemple de répartition sur une surface plus étendue et de plain-pied, ou du moins sur trois rangs peu élevés.



D. Élévation intérieure de la tribune de la chapelle de Fontainebleau pour la symphonie (1772)

Tout en indiquant le groupement général des parties, les croquis que nous publions ci-contre (fig. D et E) font connaître le nombre des instruments de chaque nature employés à Fontainebleau en 1773, le nom des artistes et la



E. Plan de la tribune de la chapelle de Fontainebleau (1772)

place occupée par chacun d'eux. Elle est désignée sur nos plans par un numéro d'ordre correspondant à ceux du tableau récapitulatif ci-après :

Maitre de musique :

1 Mathieu.

20 Violons (et quintes) :

2 Harand,
3 Granier,
4 Lamèche,
5 Guenin,
6 Camus,
7 Bouleron,
8 Mondonville,
9 Cardon,
10 Delcambre,
11 Lemière,
12 Ducroc,
13 Desclaux,
14 Gautherot,
15 Rousseau,
16 Decharmes,
17 Bauerschmitt,
18 Vignetti,
19 Roussel,
20 Noël,
21 Leclerc.

10 Violoncels :

22 Dubuisson,
23 Piquot père,
24 Vernon,
25 Huet,
26 Talon,
27 Lemière,
28 Piquot fils,
29 Rey.
30 Dubut,
31 Bodeu.

3 Contre-basses :

32 Demignaux,
33 Gelineck cadet,
34 Augustin.

3 Hautbois :

35 Besozzi,
36 Legrand,
37 Desjardins.

2 Flutes :

38 Scapre,
39 Rostenne.

4 Bassons :

40 Schubart,
41 Jadin,
42 Audoyer,
43 Metoyen.

2 Cors :

44 Gelineck,
45 Molidor.

2 Clarinettes :

46 Borg,
47 Eigenschenk.

9 Dessus :

48 Falco,
49 Albanèse,
50 Ajuto,
51 Spirelli,
52 Olivi,
53 Pussenaü,
54 Bucquet,
55 Bruni,
56, 57 Pages.

Récitant :

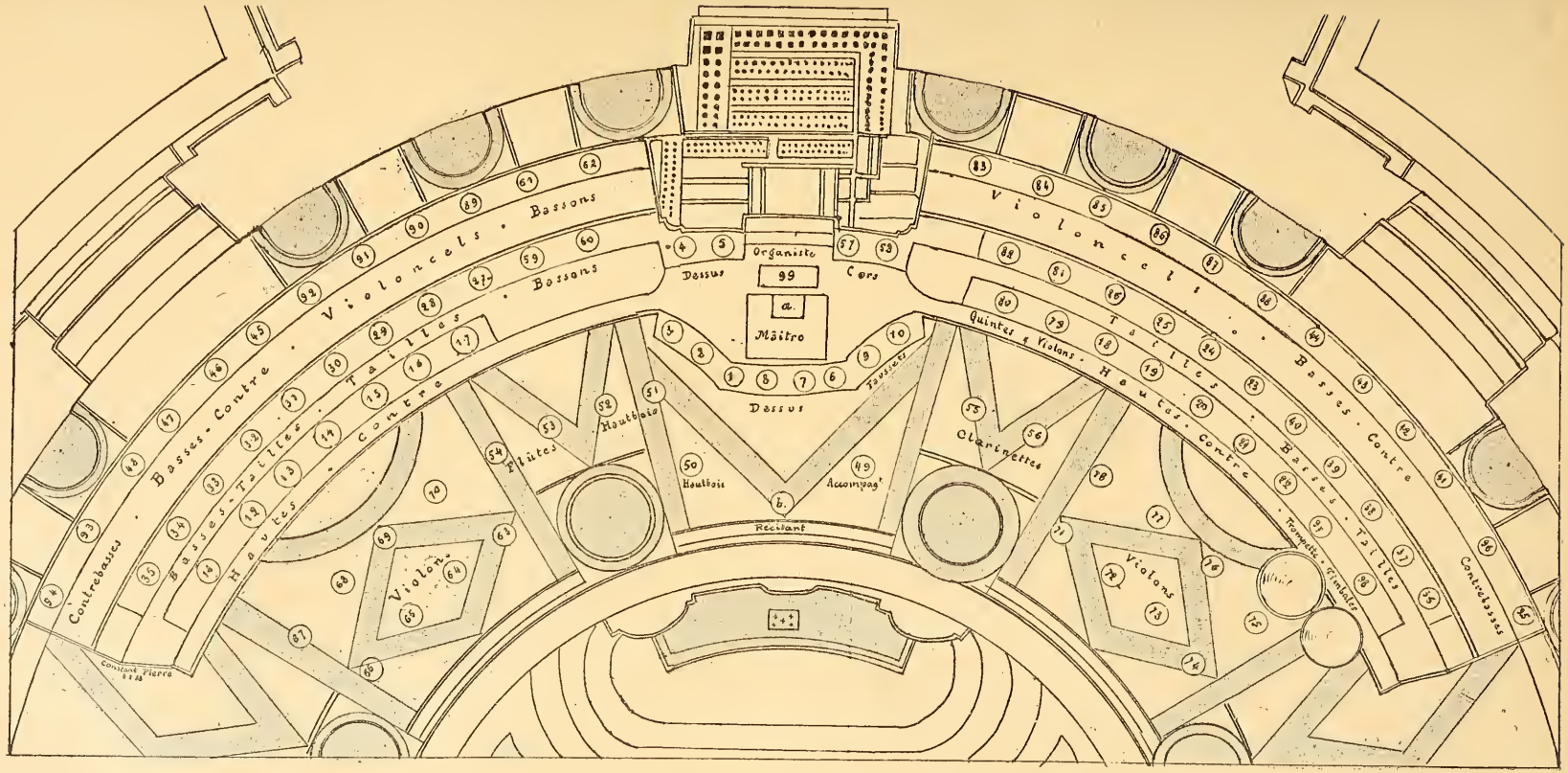
58 N...

Organiste :

59 Couperin.

C'est seulement à Versailles que toutes les forces vocales et instrumentales pouvaient être utilisées. Des documents graphiques analogues nous donnent également le nom des sujets et leur place à la chapelle dans la même année (voir fig. F et les numéros de la liste ci-dessous).

On remarque au premier plan les violons. Un peu en arrière étaient les chanteurs, les dessus au centre ; toutes les autres voix formaient deux groupes distincts à droite et à gauche de l'orgue et se composaient chacun de hautes-contre, tailles, basses-tailles et basses-contre. Cette division de chaque sorte



F. Plan de la tribune de la musique du Roy en sa chapelle de Versailles (1773)

de voix, qui avait peut-être ses avantages en certains cas, est généralement abandonnée aujourd'hui, afin qu'il y ait cohésion entre les mêmes parties; on n'y revient que pour les exécutions à deux chœurs simultanés ou alternatifs.

L'ensemble, comprenant une centaine d'exécutants, se répartissait ainsi qu'il suit :

a Maitres de musique : Gauzargues et Mathieu.

b Récitant : N...

CHANT

8 Dessus (italiens) :

1 Albanèse, 4 Ajuto, 7 et 8, Pages.
2 Spirelli, 5 Falco,
3 Olivini, 6 Bruni,

2 Faussets :

9 Pusseneau, 10 Bucquet.

12 Hautes-contre :

11 N..., 15 Bèche, 19 Vandeuil,
12 N..., 16 Bazire, 20 Piercourt,
13 Bazire cadet, 17 Le Bègue, 21 Leroux,
14 N..., 18 Bèche cadet, 22 N...

8 Tailles :

23 Dercourt, 26 Filleul, 29 Marcou,
24 Ducornet, 27 Chartes, 30 Coussi.
25 Joly, 28 Sionet,

10 Basses-tailles :

31 Guérin, 35 Darais, 38 Grignard,
32 Joguet, 36 Cogniet, 39 Platel,
33 Gros, 37 Surville, 40 Levêque.
34 Cauchois,

8 Basses-contre :

41 Fleuri, 44 Bosquillon, 47 Roisin,
42 Cuvillier, 45 Abraham, 48 Puteau.
43 Cachelièvre, 46 Cazes,

SYMPHONISTES

49 Accompagnement.

3 Hautbois :

50 Besozzi, 51 Le Grand, 52 Desjardins.

2 Flutes :

53 Scapre, 54 Rostenne.

2 Clarinettes :

55 Eigenschenk, 56 Borg.

2 Cors :

57 Molidor, 58 Gelineck.

4 Bassons :

59 Audoyer, 61 Schubart, 62 Jadin.
60 Metoyen,

16 Violons :

63 Harand,
64 Camus,
65 Mondonville,
66 Desclaux,
67 Vignetti,
68 Leclerc,
69 Cardon,
70 Guenin,
71 Granier,
72 Lamèche,
73 Bouleron,
74 Decharmes,
75 Roussel,
76 Noël,
77 Lemière,
78 Delcambre.

4 Quintes :

79 Ducroc,
80 Rousseau,
81 Gautherot,
82 Bauerschmitt.

10 Violoncels :

83 Piquot père,
84 Dubuisson,
85 Talon,
86 Lemière,
87 Piquot fils,
88 Rey,
89 Huet,
90 Vernon,
91 Dubut,
92 Bodeu.

4 Contrebasses :

93 Gelineck l'aîné,
94 Gelineck cadet,
95 Demignaux,
96 Augustin.

Trompette :

97 Decharmes.

Timbales :

98 Lamèche.

Organistes :

99 Paulin et Couperin.

Facteur d'orgues[1] :

Clicquot.

Une diminution assez sensible fut opérée dans les années qui suivirent. Elle porta surtout sur le personnel chantant : les dessus italiens se trouvèrent réduits à deux; il n'y eut plus que six hautes-contre au lieu de douze, trois basses-tailles au lieu de dix, etc. Un état fixant les dépenses de la maison du roi pour l'année 1790, que nous avons vu aux Archives, établit de la façon la plus exacte ces suppressions et la composition de la musique de la cour à la veille de sa dispersion :

MUSIQUE. — Traitements et Appointements

4 surintendants	12.000	
2 maîtres de musique de la chapelle	9.000	
2 maîtres de musique de la chambre	6.000	
1 claveciniste	2.000	
1 facteur de clavecin	800	
		29.800

1. L'orgue primitif de Rob. Clicquot avait subi une modification en 1736 par les soins de L.-A. Clicquot. Il a été transformé à plusieurs reprises ; voir à ce sujet l'excellente monographie de M. Eug. de Bricqueville (*Versailles illustré*, 1898, n° 28, du 20 juillet, p. 37).

VOCALE

2	italiens	4.400	
2	faussets	4.000	
6	hautes-contre	13.600	
6	tailles	12.200	
3	basses-tailles	7.600	
8	basses-contre	16.000	
12	pages	14.400	
	leur éducation	4.400	
			76.600

SYMPHONIE

16	violons	33.400	
4	quintes	8.200	
6	basses	13.400	
2	contrebasses	4.200	
2	flûtes	4.600	
2	hautbois	5.000	
2	clarinettes	4.200	
2	cors	4.200	
4	bassons	8.600	
1	trompette	300	
1	timbalier	300	
2	organistes	4.400	
1	facteur d'orgues	600	
			91.400

Employés, bibliothécaires, avertisseurs, porteurs, etc. 8.200

MUSIQUE DE LA GRANDE-ÉCURIE

8	trompettes, à 180 l.	1.440	
4	trompettes ordinaires, à 310 l.	1.240	
12	grands hautbois, à 270 l.	3.240	
8	tambours, à 178 l.	1.424	
			11.064

Plus de deux cent mille livres étaient donc consacrées annuellement à la musique pour le personnel fixe, chiffre qui s'augmentait du montant des dépenses extraordinaires. Les différences d'appointements entre les diverses natures de voix ou d'instruments appelleraient quelques remarques que, faute de place, il nous faut laisser au lecteur le soin de faire lui-même. Pour le même motif, nous nous bornerons, pour conclure, à résumer les transformations survenues dans la constitution de la musique de la chapelle royale pendant un espace de plus de deux siècles, dans le tableau comparatif suivant :

	1532	1578	1631	1692	1712	1761	1773	1790
Maîtres de musique (appelés sous-maîtres de chapelle jusqu'au dix-septième siècle).	2	2	2	4	2	2	2	2
CHŒUR								
dessus (mués)	»	4	3	»	»	»	»	»
hauts et bas dessus	»	»	»	»	10	»	»	»
dessus	1	»	»	9	»	»	»	»
dessus italiens	»	»	»	»	»	7	8	2
faussets	»	»	»	»	»	3	2	2
pages	»	6	8	6	»	6	6	12
hautes-contre	8	7	4	13	24	11	12	6
hautes-tailles	»	»	»	18	»	»	»	»
tailles	4	7	4	»	20	8	8	6
basses-tailles	»	»	»	21	23	9	10	3
basses-chantantes	»	»	»	8	11	»	»	»
basses-contre	5	11	4	»	»	8	8	8
INSTRUMENTS								
dessus de violon	»	»	»	4	6	»	»	»
violons	»	»	»	»	»	17	16	16
parties d'accompagnement	»	»	»	3	3	»	»	»
quintes	»	»	»	»	»	4	4	4
basses de violon	»	»	»	2	3	»	»	»
violoncelles	»	»	»	»	»	10	10	6
grosse basse de violon	»	»	»	1	»	»	»	»
contrebasses	»	»	»	»	»	3	4	2
flûtes et cornets	»	2	»	»	»	»	»	»
flûtes	»	»	»	2	2	2	2	2
hautbois	»	»	»	»	»	3	3	2
clarinettes	»	»	»	»	»	2	2	2
cors	»	»	»	»	»	2	2	2
serpent	»	»	»	3	2	»	»	»
gros basson à la quarte	»	»	»	»	1	»	»	»
bassons	»	»	»	2	2	4	4	4
basse de cromorne	»	»	»	1	»	»	»	»
trompette	»	»	»	»	»	1	1	1
timbales	»	»	»	»	»	1	1	1
organistes	»	»	»	4	4	2	2	2

L'on a vu plus haut quel était le service qu'avait à effectuer la musique de la chapelle au seizième siècle. Les règlements des dix-septième et dix-huitième siècles n'ordonnaient que huit ou neuf grandes messes par an devant le roi. Les œuvres exécutées aux offices étaient pour la plus grande partie composées par les maîtres de musique en fonctions ou choisies par eux dans celles écrites par leurs prédécesseurs. Le répertoire se composa donc presque exclusivement des messes et motets de Ockeghem, de du Caurroy, de Gou-

pillet, de La Lande, de Colasse, de Minoret, de Gauzargues, de Mathieu, de Blanchard, de Giroust, etc., pour ne citer que les plus connus; conséquemment l'on peut dire que l'oratorio ne fut point chanté à la chapelle, et, de fait, les musicographes ou les nouvellistes de la cour n'en font point mention. Ne faisant pas partie de la liturgie, il ne put trouver place dans les cérémonies du culte. C'est à la ville qu'il faut en rechercher des exécutions.

Il y aurait à puiser de curieux détails dans les soixante-dix feuillets manuscrits de Bèche, où il a consigné ses observations sur les abus à la musique du roi, des notes sur la musique de la chapelle, des réflexions sur la partie vocale de ladite musique, des renseignements sur la pique à la chapelle et des anecdotes sur divers musiciens. Leur intérêt n'est pas douteux, l'auteur ayant appartenu longtemps au corps de la chapelle. Bèche a laissé aussi une série de pièces officielles et des notes relatives à l'organisation de l'école de musique établie à Versailles en 1795, dont il eut la direction. Nous ne pouvons nous y arrêter; notre but a été — nous le répétons — de divulguer un certain nombre de documents ignorés et de faire entrevoir l'utilité que présenterait un historique complet et approfondi.

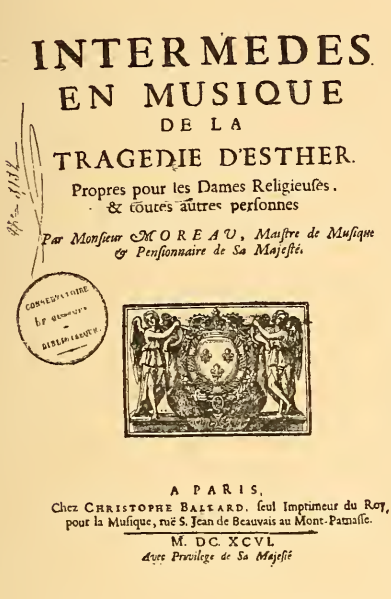
CONSTANT PIERRE.

CURIOSITÉS MUSICALES

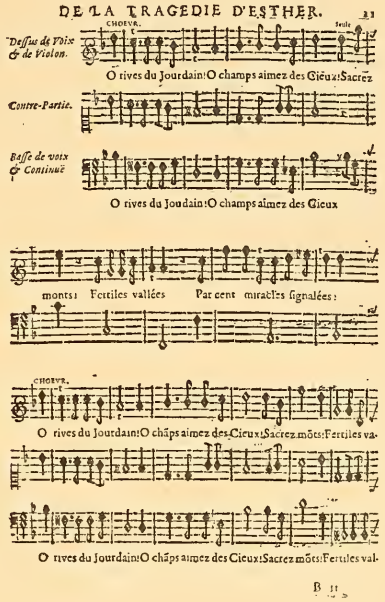
Les Chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* de J.-B. Moreau

En publiant une sélection importante des chœurs d'*Esther* de Racine, mis en musique par J.-B. Moreau, pour les représentations de Saint-Cyr, la *Schola* n'a pas cherché à faire une reconstitution complète de la partition en vue d'une exécution possible au théâtre au cours de la tragédie; elle a voulu plutôt fournir aux musiciens, et à ceux qui s'occupent de la constitution de programmes de musique historique, un des plus charmants spécimens de notre musique française au dix-septième siècle. Certes, la publication intégrale de l'ouvrage aurait eu son attrait, mais eût-elle été utile à la représentation? Nous croyons qu'une reprise d'*Esther* n'est guère réalisable de nos jours et en son entier avec sa musique originale, bien qu'à notre avis on atteigne difficilement une expression aussi parfaite du sentiment racinien, mais à la longue cette perpétuelle formule de l'époque ne lasserait-elle pas? Peut-être nous trompons-nous; quoi qu'il en soit, les fragments que nous publions, comprenant plus de la moitié de la partition, sont tous d'une musicalité exquise qui séduira bien des gens. Peut-être même, réduits à ces proportions modestes, ces fragments présentés au cours de la tragédie, les autres étant purement et simplement supprimés, auront-ils quelques charmes; nous croyons même qu'ils gagneraient à être isolés dans le texte; de cela nous laissons juges ceux qui tenteraient l'aventure, soit au théâtre soit dans les pensionnats ou séminaires, où quelquefois est exécutée la tragédie. Quoi qu'il arrive, nous croyons qu'il était du devoir de la *Schola* de remettre au jour ces chœurs, qui

eurent leur heure de grande célébrité et que nous avons trop oubliés depuis. En les faisant figurer dans sa nouvelle collection de *Concerts spirituels*, elle les considère comme musique d'esprit religieux, comme la tragédie elle-même, qui reste un des plus suaves monuments de la lyrique chrétienne. Voici en quelques mots l'histoire de la partition. J.-B. Moreau était peu connu à son époque, il allait peu à la cour, où Lulli ne permettait guère aux musiciens de se produire. Maistre de musique à l'école de Saint-Cyr, aux services de Mme de Maintenon, on comprend assez aisément qu'il fut choisi pour composer à l'usage des jeunes filles de la maison la musique qui devait accompagner les vers de Racine, écrits spécialement pour elles. On comprend aisément aussi que le modeste musicien fit de son mieux pour contenter le grand


INTERMEDES
EN MUSIQUE
DE LA
TRAGEDIE D'ESTHER.
Propres pour les Dames Religieuses.
& toutes autres personnes
Par Monsieur MOREAU, Maistre de Musique
& Pensionnaire de Sa Majesté.

A PARIS,
Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy,
pour la Musique, ruë S. Jean de Beauvais au Mont-Parnasse.
M. DC. XCVI.
Avec Privilege de Sa Majesté


DE LA TRAGEDIE D'ESTHER.
Dessus de Voix & de Violon.
O rives du Jourdain! O champs aimez des Cieux! Sacrez
Contre-Partie.
Basse de voix & Continuë
O rives du Jourdain! O champs aimez des Cieux
monts! Fertiles vallées Par cent miracles signalées!
O rives du Jourdain! O chãps aimez des Cieux! Sacrez mõts! Fertiles va-
O rives du Jourdain! O chãps aimez des Cieux! Sacrez mõts! Fertiles val-

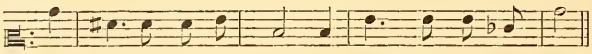
poète et qu'il y ait atteint. Celui-ci ne lui fut pas avare de louanges dans sa *Préface* de la tragédie. Tout le monde connaît en quels termes élogieux il parle de son collaborateur *musical*.

Il est juste de dire qu'il fut moins affirmatif pour les chœurs d'*Athalie* qu'il lui confia et qui, de l'avis unanime à l'époque, furent de beaucoup inférieurs aux premiers. Il est même à remarquer qu'au cours de la partition d'*Esther*, envisagée en son entier, on sent l'intérêt s'affaiblir, le dernier chœur édité par nous, si fortement allégé, en est la preuve, si on excepte toutefois l'épisode central : « Il s'appaise et pardonne », qui est est une véritable perle et qui peut être rapproché des pages les plus senties de la musique. Moreau n'était donc peut-être pas ce que nous appellerions un grand musicien ; porté par son sujet, il a dépassé la mesure de ses autres œuvres; certains diront qu'il était inutile de l'exhumer, nous affirmerons le contraire, car toute belle musique doit vivre, et celle des chœurs d'*Esther* l'est à plus d'un titre, ne servirait-elle que pour démontrer les sources de Rameau près d'un siècle postérieur. A ce point de vue Moreau était un précurseur. Voici maintenant l'historique de l'édition. Deux éditions ont paru des chœurs de Moreau, une en 1689 :

Chœurs | de la Tragédie | d'Esther | avec la musique | composée par J.-B. Moreau, maistre de musique du Roy | chez Denys Thierry, rue Saint-Jacques. Claude Barbier, au Palais et Christophle Ballard, rue Saint-Jean de Beauvais | M.DCLXXXIX, avec privilège du Roy; l'autre en 1696 : *Intermèdes en musique de la tragédie d'Esther, propres pour les dames religieuses et toutes autres personnes. Par Monsieur Moreau, maistre de musique et pensionnaire de Sa Majesté. — A Paris, chez Christophe Ballard, seul imprimeur du Roy pour la musique, rue Saint-Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse. — MDCXCVI. Avec privilège de Sa Majesté.*

A l'examen des chœurs de la partition on sera étonné que cet ouvrage, écrit pour une maison d'éducation de jeunes filles, portât des parties de basses réelles. Toutes les éditions concordent sur ce point, comme on s'en convaincra par le fac-similé que nous joignons à cet article. Cette particularité piqua notre curiosité, aussi voici ce qu'il nous a été permis de connaître, notre idée est faite maintenant : jamais il n'a été chanté de chœurs avec voix de basses à Saint-Cyr et en voici la preuve. La bibliothèque du Conservatoire possède une précieuse copie, superbement reliée, portant le nº 3128, et dont voici le titre :

Esther, tragédie tirée de l'Écriture Sainte, Faite par M. Racine. | Et la musique par M. Moreau. | Représentée devant Sa Majesté dans la maison de Saint-Cyr : Copié par Philidor l'aisné, ordinaire de la musique du Roy DE LA MÊME MANIÈRE QU'ELLE A ESTÉ REPRÉSENTÉE A SAINT-CYR. Les paroles de la partie de basse de voix et continue ont disparu, mais les chœurs sont écrits *à deux parties*, l'alto est indépendant de la contre-partie, comme on s'en convaincra par ce fragment emprunté au chœur « O rives du Jourdain », dont nous publions plus haut le fac-similé. Il n'y a donc plus de doute possible.



De nos jours, une réédition sous forme d'une sorte de fac-similé a été faite par M. Michel-Richard de La Lande et terminée par M. Weckerlin pour l'édition complète des œuvres de Racine, publiée par M. Paul Ménard à la librairie Hachette. Cette réédition est une reproduction pure et simple de la première édition avec sa basse non revêtue d'accords et ses clés anciennes, une remise en partition et réalisation des accords s'imposait donc. Il est à regretter que les éditeurs n'aient pas cru devoir laisser subsister les nombreux signes d'agrément dont étaient revêtues les parties et représentés graphiquement par un *t*, que l'on devra bien se garder d'interpréter par un trille mais bien par un simple mordant comme nous l'avons signalé par le signe ʌ|ʌ sur la partie d'accompagnement correspondante. Rétablie ainsi, notre édition se trouve être la reproduction fidèle de l'édition de 1789, sur laquelle nous l'avons contrôlée à la Bibliothèque Nationale. Nous y avons ajouté bien entendu la réalisation de la basse et d'après une harmonisation la plus conforme à celle de l'époque, cette basse ne présentant au cours de l'édition qu'un seul chiffre, pour un accord altéré, particulièrement estimé du compositeur, si l'on en juge par ce fait unique dans l'ouvrage. Il est souvent d'usage d'ajouter des parties

dites « ripieni » soit vocales soit instrumentales et confiées aux altos. Nous l'avons fait rarement, nous en tenant à la simple *contrepartie* de l'auteur suffisamment indiquée par lui. Du reste, toute addition de notre cru se trouvera gravée en caractères plus petits, tandis que les nuances ou indications de toutes sortes seront toujours enfermées entre guillemets. Les personnes qui voudraient exécuter ces chœurs avec orchestre trouveront aisément les parties dans notre édition; pour les chœurs les violons doublaient les voix. Quand ils étaient traités purement symphoniquement, on en trouvera les parties soit à la suite de celles des voix et indépendantes, soit dans la réduction de piano; en ce cas cette dernière est complètement gravée en grosses notes et à trois parties selon la méthode de l'auteur.

Ces chœurs ont été spécialement reconstitués pour accompagner la remarquable conférence de M. André Hallays sur *Racine, poète lyrique*, donnée par la *Schola Cantorum* au grand amphithéâtre de l'Institut Catholique le 9 février 1899; ils ont été réédités pour la redite de cette conférence à Lyon, à la séance donnée par les *Amis de l'Université lyonnaise* le 12 mars 1899, et ils seront exécutés avec orchestre au concert Beaulieu le 28 avril 1899, chantés chaque fois par les Chanteurs de Saint-Gervais et sous les auspices de la *Schola Cantorum*. Nous osons espérer que leur réimpression intéressera le public et que ce succès nous encouragera dans une tentative de réédition de musiques anciennes.

Ch. Bordes.

NOS CONFÉRENCES MENSUELLES

Nous sommes heureux de constater le succès remporté cette année par nos conférences mensuelles. Nos lecteurs savent déjà combien la première a été suivie et remarquée; la seconde, contrariée malheureusement par un temps épouvantable, et la troisième, ont été en tous points réussies.

On lira ici même la conférence de M. Michel Brenet sur *la Musique sacrée sous Louis XIV*, nous ne nous étendrons donc pas sur elle, on la prisera à sa juste valeur; émaillée de citations charmantes et très documentée, elle séduisit l'auditoire et encadra merveilleusement les chants qui furent des plus goûtés. Surtout le vraiment admirable duo *Peccator ubi es* de Henri Dumont, bien connu de Schütz.

On a été souvent fort injuste pour l'auteur de la messe Royale et pour la messe Royale elle-même, nous ne l'avons jamais tournée en ridicule comme on se permet de le faire trop souvent. C'était un musicien, un grand musicien, et le *Peccator ubi es* est venu le venger très à propos et proclamer hautement son grand talent. Nous publierons un jour cette pièce dans nos *Concerts spirituels*, nouvelle collection dont nous venons d'entreprendre la publication. Quant aux autres chants intercalés dans la conférence, sauf le *Salve Regina* de Boësset, fort maladroit, tout le reste était bien choisi pour montrer l'abîme de décadence où *par la volonté du Roi* se précipite la musique religieuse du dix-septième siècle, car Louis XIV doit être reconnu comme le seul coupable de ce méfait par l'obligation absolue qu'il fit aux musiciens de l'orchestre de prendre part au service religieux. C'était la mort du style d'église, les fragments de Lully et de Lalande nous l'ont bien prouvé. Aux sévères et expressives mélopées succédèrent les jolis flonflons en forme de gavotte et de courante; à la formule pré-

tendue des vieux maîtres qui sont tout expression succédèrent les rosalies et les bergeronettes, la décadence fut épouvantable.

La troisième conférence, donnée le 9 février, était consacrée à Racine, poète lyrique. M. André Hallays avait bien voulu traiter ce sujet et il le fit avec un charme et une érudition incomparables. Le jeune et déjà célèbre conférencier avait attiré non seulement les musiciens, mais aussi les lettrés, aussi la salle était-elle comble. Comme partie musicale les Chanteurs de Saint-Gervais exécutèrent les chœurs d'*Esther*, de Moreau, spécialement remis au jour et annotés par M. Ch. Bordes d'après l'ancienne édition de 1689. On sait que les chœurs de Moreau furent spécialement écrits pour la maison de Saint-Cyr et la première exécution de la tragédie. Ils sont d'un sentiment racinien exquis, comme on s'en convaincra du reste à la lecture, car M. Bordes en prépare en ce moment une réédition à l'usage des maisons d'éducation et des amateurs, qui obtiendra, nous en sommes sûr, un grand succès. Après la conférence, les chœurs exécutèrent diverses musiques écrites pour les vers de Racine et les représentations postérieures d'*Esther* et d'*Athalie*. Là encore on put se rendre compte de la profanation des temps et du peu d'harmonie existant entre les divins vers du grand poète et les tonitruantes et mélodramatiques compositions de Gossec, de Boïeldieu et de Mendelssohn lui-même, dont la vogue est inconsidérée, tant sa musique, composée sur une traduction allemande, est peu en rapport avec le modèle français. Firent exception deux pages d'auteurs modernes dont les musiques exquises et simples furent goûtées comme il convient, ce sont : le chœur *O rives du Jourdain*, du prince Edmond de Polignac, et le cantique *Verbe égal au Très-Haut*, de M. Gabriel Fauré. Chants et conférences seront répétés à Lyon, le 12 mars prochain, par M. Hallays et les Chanteurs de Saint-Gervais. Les chœurs de Moreau seront de plus exécutés et avec orchestre par les mêmes Chanteurs au concert Beaulieu, du 28 avril prochain, à Paris.

Par suite des exécutions de l'oratorio de Don Lorenzo Perosi et des autres fêtes qui s'y rattachent, notre quatrième conférence : *Heinrich Schütz*, par M. Pirro, est reportée à une date ultérieure.

JEAN DE MURIS.

MOIS MUSICAL

DÉPARTEMENTS

Beaupréau. — Nous recevons de notre correspondant la note que voici :

« L'exécution du chant palestrinien progresse avec une ardeur nouvelle au petit séminaire.

« Au salut de Noël, la schola, réduite à vingt-cinq des meilleures voix, a délicieusement interprété l'*Ave verum* de M. F. de La Tombelle, l'*O magnum* de Vittoria, et l'*Alma Redemptoris* de Palestrina.

« Le fondu des parties, la délicatesse exquise des nuances, jointe à un accent de piété communicative, y ont été spécialement remarquables.

« Certes, l'absolue perfection n'est pas réalisée ; mais on peut espérer d'en approcher encore à Pâques. Car, à l'encontre de ceux auxquels nos chants ne sauraient plaire, nos jeunes chanteurs se passionnent et s'enthousiasment de plus en plus pour ces harmonies palestriniennes, dont la beauté les charme et les ravit.

« Puisse-t-il donc sortir du petit séminaire une élite de jeunes gens sinon complètement formés, du moins initiés au bon goût musical. Devenus prêtres, ils favoriseront de tous leurs efforts le mouvement de retour à la vraie musique religieuse. Et ce mouvement, qui n'est pas encore très accentué en Anjou, mais qui profitera sûrement de l'impulsion donnée par les Chanteurs de Saint-Gervais, finira par triompher.

« C'est à ce but plein d'espérances que se dévouent avec un zèle indomptable nos vaillants maîtres de chapelle. A eux tous nos éloges. »

G. DE BOISJOSLIN.

Le Gérant : ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — 3-99.

Cinquième Année N° 4 Avril 1899

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*)	BUREAUX	ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*)
Étranger (Union postale). . 11 fr.	*15, Rue Stanislas, 15* PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs

SOMMAIRE

Les anciennes orgues françaises. A propos de l'orgue de Saint-Gervais . . Henri Quittard.
La musique sacrée sous Louis XIV. Conférence prononcée le 12 janvier 1899 dans le grand amphithéâtre de l'Institut Catholique de Paris (suite et fin) Michel Brenet.
Don Lorenzo Perosi à Paris (compte rendu) . . . . . Charles Bordes.
Additions inédites au traité de Dom Jumilhac. . . . . . Michel Brenet.
Mois musical. . . . . . G. de Boisjoslin.
Bibliographie. L'ancienne maîtrise de Notre-Dame de Chartres, par M. l'abbé Clerval . . . . . Pierre Aubry.
Participation des œuvres catholiques à l'Exposition de 1900 (communiqué).
Encartage : *Sanctus* et *Agnus* à 4 voix de la messe *Douce Mémoire*. . . Roland de Lassus.

LES ANCIENNES ORGUES FRANÇAISES

A propos de l'Orgue de Saint-Gervais

IEN n'est plus rare, aujourd'hui, que de rencontrer encore en place d'anciennes orgues du dix-huitième siècle, pour ne pas remonter plus haut. Jadis cependant, nous le savons, presque toutes les églises de France en possédaient, et même en dehors des grandes villes, les couvents ou les abbayes, alors si nombreux, se faisaient gloire d'acquérir des instruments souvent considérables. Pendant les années de trouble qui suivirent la période révolutionnaire, délaissés comme les édifices qu'ils emplissaient de leurs sonorités majestueuses, ces orgues furent démolis pour la plupart, ou tombèrent peu à peu en ruines qui subsistent quelquefois encore. Tel, par exemple, l'orgue magnifique de l'antique abbaye de la Chaise-Dieu, en Auvergne, daté de 1683, dont le buffet, admirablement travaillé, couvre toujours de ses deux étages de fines sculptures les murs de la vieille église.

Dans les villes, il est vrai, les anciens instruments, plus ou moins mal

entretenus, furent souvent conservés jusqu'au milieu de ce siècle. Mais, peu à peu, cédant la place à de nouvelles orgues de construction récente, ils se sont faits de plus en plus rares. On peut citer aujourd'hui les églises où l'orgue a plus de cinquante ans de date.

Ne regrettons pas ce changement. La facture moderne a réalisé de tels progrès que les plus beaux chefs-d'œuvre du passé soutiendraient mal la comparaison. Aussi bien, n'est-ce qu'à titre de curiosité historique, pour compléter aussi, dans un sens, l'intelligence de l'ancienne musique, que je souhaiterais voir conserver en bon état quelques monuments de l'art des organiers d'autrefois. Leur étude attentive pourrait n'être pas inutile à nos organistes.

L'église Saint-Gervais s'est appliquée à faire revivre les belles traditions de la musique religieuse ; il lui conviendrait de donner l'exemple de ce respect intelligent. Son grand orgue de tribune est justement l'œuvre du meilleur facteur du dix-huitième siècle, l'un des plus beaux ouvrages de cet artiste. Sans avoir éprouvé jamais de remaniements importants, il demeure encore tel qu'il sortit de la main de l'ouvrier.

Je n'ignore pas que les fidèles et les artistes qui fréquentent les offices ne prisent pas beaucoup cet avantage. La plupart souhaiteraient voir un instrument moderne remplacer leur orgue, dont les timbres inusités leur paraissent souvent rudes et discords. Cela n'est que trop vrai : mais en considérant son antiquité, on serait plutôt tenté de s'étonner qu'il ait résisté si bien aux injures du temps. On sait combien ce genre d'instrument, compliqué et délicat, réclame d'entretien et de soins de tous les instants, pour être apte à être mis convenablement en valeur. Bien peu de chose suffit souvent pour que l'ouvrage d'un excellent facteur ne fasse qu'un effet médiocre ou nul. C'est ici le cas. Une réparation intelligente, un sérieux nettoyage s'impose, qui fasse disparaître les ordures de toutes sortes qui doivent encombrer les sommiers et les tuyaux. Restauré, soigneusement mis d'accord, le chef-d'œuvre de Clicquot paraîtrait digne de la réputation de son auteur. Et ce serait pour l'histoire de l'art français une heureuse fortune que d'avoir sous la main, en bon état, à Paris, un orgue exécuté suivant les usages de l'ancienne facture, dont les ressources particulières, comme les lacunes, sont également caractéristiques.

Voici un siècle et demi que l'orgue de Saint-Gervais occupe la tribune de l'église. C'est en 1760, en effet, que la fabrique fit au facteur François-Henri Clicquot la commande de cet instrument, considérable pour le temps. Dans les archives, bien incomplètes du reste, de la paroisse, je n'ai relevé aucune trace des délibérations qui durent précéder cette importante décision. Aucun document non plus sur l'instrument que Clicquot devait remplacer. Il nous faut renoncer à connaître quoi que ce soit de l'orgue où s'assirent, au dix-septième siècle, les premiers Couperins[1].

1. Les trois premiers Couperins tinrent successivement l'orgue de Saint-Gervais. Louis, l'aîné, élève et protégé de Chambonnières et l'un des compositeurs les plus intéressants du dix-septième siècle, obtint fort jeune cette place, qu'il garda jusqu'à sa mort en 1665. Charles, le plus jeune, père du grand Couperin, lui succéda et mourut en 1669. Si l'on en croit Fétis, le second frère, François, serait resté en charge de 1679 à 1698 et serait mort en 1701. Titon du Tillet, en son *Parnasse François*, indique en effet cette date. Cependant un registre de Saint-Gervais, conservé aux Archives, atteste qu'il était encore organiste en 1703. Il ne serait mort que l'année suivante.

Clicquot devait construire par la suite beaucoup de magnifiques ouvrages avant de couronner sa carrière par l'édification du grand orgue de Saint-Sulpice. Celui-ci, achevé en 1721, fut longtemps considéré comme le chef-d'œuvre de la facture française, et le plus parfait connu. Mais en 1760, Clicquot, né en 1728, était assez jeune et encore à ses débuts : c'était son premier travail important. Il est vrai que l'art du facteur d'orgues était en quelque sorte héréditaire dans sa famille. Son père, établi longtemps à Paris, rue Phelippeau, établit de nombreux instruments, dont un des plus importants fut le grand orgue du chapitre de Saint-Quentin, achevé en 1703 [1].

Un autre ancêtre, Robert Clicquot, le grand-père sans doute, appelé à Rouen par les chanoines de Notre-Dame, construisit en 1686 l'orgue de cette église. C'était un grand 16 pieds en montre, de 40 jeux disposés sur quatre claviers et un pédalier de 30 notes. Robert Clicquot y travailla de 1686 à 1689 et en fit un des meilleurs de l'époque. Chose rare au dix-septième siècle : l'orgue de la cathédrale de Rouen avait un accouplement des pédales au grand-orgue. Dans un mémoire au chapitre, Robert Clicquot rappelle qu'il y a établi, en sus de son devis, *une Tyrasse pour faire jouer le Clavier du grand Orgue sur le Clavier des Pédalles séparément... sans que lesdites Pédalles jouent dans le temps qu'on se sert de ladite Tyrasse, qui est un travail de conséquence et fort utile.*

Ce souci de ressources nouvelles témoignage en faveur de son ingéniosité, et aussi de son désintéressement.

A Saint-Gervais, la construction de l'orgue semble avoir pris beaucoup de temps, si vraiment ce fut en 1760 que commencèrent les travaux. Ce n'est guère qu'en 1769 que tout fut terminé [2]; encore, au milieu de cette année les comptes du facteur n'étaient-ils pas arrêtés définitivement. Le 4 juin 1769, nous apprennent les délibérations de la fabrique, *le sieur Clicquot facteur d'orgue, qui a travaillé à celles de la paroisse, a représenté qu'il ne s'était déterminé à faire et à fournir gratuitement un jeu de cromorne par-dessus son marché que parce qu'il avoit pensé n'être pas chargé de la serrurerie... il espère que la compagnie voudra bien lui accorder le payement du jeu formant un objet de 150 livres et une gratification qui s'alloue ordinairement pour ces sortes d'ouvrages.*

La fabrique, satisfaite sans doute de son travail, accueillait sa demande et lui accordait *la somme de 150 livres, tant pour ledit jeu que pour la gratification...*

L'orgue de Saint-Gervais est un grand 16 pieds en montre, à 5 claviers et pédales, comprenant en tout 38 jeux. Suivant l'usage d'alors, chaque clavier a sa soufflerie indépendante : 6 soufflets en coins fournissent directement l'air aux sommiers.

Voici la composition de l'instrument :

1. L'organiste De Mage, dans la préface de son *Premier Livre d'Orgue* (1708), dédié aux chanoines du chapitre, en fait l'éloge : il le déclare un des plus complets et des plus parfaits qu'il connaisse.

Ce *Livre d'Orgue* était en vente justement *à Paris, chez Clicquot, facteur d'orgues, rue Phelipot.*

2. Le 26 février 1769, le sieur Couperin, organiste (Armand-Louis Couperin, 1721-1739, petit-fils de François Couperin), demande à la fabrique *qu'il lui soit accordé une somme annuelle pour son souffleur parce que les soufflets ont été augmentés.*

La fabrique lui accorde 30 livres.

GRAND-ORGUE

1. Montre	16 pieds	9. Nasard	3 pieds
2. Bourdon	16 »	10. Quarte de nasard	2 »
3. Montre	8 »	11. Tierce.	
4. Flûte ouverte	8 »	12. Plein-jeu.	
5. Bourdon	8 »	13. 1re trompette	8 »
6. Prestant	4 »	14. 2e trompette	8 »
7. Doublette	2 »	15. Clairon	4 »
8. Grand cornet.		16. Voix humaine	8 »

POSITIF

1. Bourdon	8 pieds	7. Plein-jeu.	
2. Flûte	8 »	8. Cromorne	8 pieds
3. Prestant	4 »	9. Trompette	8 »
4. Doublette	2 »	10. Clairon	4 »
5. Nasard	3 »	11. Basson-clarinette	8 »
6. Tierce.			

BOMBARDE

Bombarde, 16 pieds.

RÉCIT (du 2e *sol*)

Hautbois de récit.
Cornet de récit.

ÉCHO

Flûte d'écho.
Trompette d'écho.

PÉDALES

Flûte	16 pieds	Bombarde	16 pieds
Flûte	8 »	Trompette	8 »
Flûte	4 »	Clairon	4 »

Remarquablement fourni pour l'époque, ce clavier de pédales est construit sur le modèle alors en usage en France. C'est dire qu'au lieu d'être semblable, avec de plus grandes dimensions, aux claviers manuels, il ne se compose que d'une suite de chevilles rectangulaires, disposées sur deux rangs un peu inclinés, suivant l'ordre des notes. Cette forme dite « à la française » rend impossibles ou du moins très difficiles tout jeu lié et tout passage rapide. Les Français y tenaient beaucoup cependant, et même en notre siècle certains facteurs l'eussent voulu conserver. C'est certainement une des raisons, sinon la seule, qui fit négliger l'étude de la pédale. Les organistes allemands, qui jouaient sur des claviers plus pratiques, n'eurent pas de peine à acquérir cette éminente virtuosité de pédalistes qui leur fut longtemps particulière. Ce n'est que lorsque les claviers « à l'allemande » eurent été partout adoptés que l'on put rivaliser avec eux, en France, sous ce rapport.

Le positif, à Saint-Gervais, s'accouple au grand-orgue. Ceci est commun à toutes les orgues du dix-septième et du dix-huitième siècle, et, bien que le mécanisme de cet accouplement soit des plus rudimentaires[1], il permet

1. C'est en tirant en avant le clavier du grand-orgueque l'accouplement s'établit, le dessous des touches, taillé en biseau, agissant alors sur les touches du positif. On maintient le clavier dans cette position au moyen d'un crochet.

les mêmes effets que de nos jours. Le troisième clavier ne comprend qu'un seul jeu, la *bombarde* de 16 pieds, et ne se joue pas seul : il est toujours accouplé au grand-orgue. Quand on veut joindre la bombarde aux jeux du grand-orgue on joue sur ce troisième clavier ; c'est un simple artifice, pour que le jeu puisse avoir son sommier et sa soufflerie indépendante. La quantité de vent nécessaire pour le faire parler eût altéré sans cela la pression dans le sommier du grand-orgue et nui à l'harmonie des autres tuyaux.

Avant d'étudier de près la composition de cet instrument, si différente à bien des égards de celle des orgues modernes, il faut dire quelques mots de la qualité, exquise souvent, de la plupart de ces jeux. Les fonds y ont une plénitude et une douceur remarquables : la beauté de leur timbre et leur parfaite mise en harmonie ne laisse rien à désirer. Parlant sous une pression de vent beaucoup moins forte que dans les instruments récents, montres, flûtes et bourdons ne diffèrent pas beaucoup, il est vrai, de caractère ni d'intensité ; l'ensemble, sans les jeux de mutations appropriés, ne rendrait pas les effets de force comme peuvent le faire les fonds d'orgues des facteurs contemporains. Telle est d'ailleurs l'habitude du temps : cette douceur constante, ce timbre plein, calme et suave à la fois, semblait alors indispensable à tous les jeux de la nature des flûtes.

La *flûte d'écho* du 5e clavier est d'une nature un peu différente cependant. Dans l'esprit du facteur, c'est un jeu de récit : aussi, le timbre, quoique fort loin d'être bruyant, a quelque chose d'incisif qui tranche sur l'ensemble des autres.

Dans l'état actuel de l'orgue, on ne saurait dire grand chose des cornets et des jeux de mutation en général. Les diverses voix qui constituent ces séries sonores réclament impérieusement une justesse absolue et une exacte pondération. Sans cela, les intervalles divers qui les composent ne sont pas absorbés complètement par le son fondamental, et tout l'effet est détruit.

Il n'en va pas de même des jeux d'anches, bien qu'ils laissent aussi fort à désirer comme conservation. Ces jeux sont délicats et prompts à se désaccorder. Toutefois malgré les lacunes qu'ils présentent, on peut, à peu près, se faire une idée de leur nature et de leurs qualités. La sonorité des trompettes et des clairons n'est point telle que nous sommes accoutumés à l'entendre. Pour les mêmes raisons que les fonds, ces jeux n'ont rien de très éclatant. Quoique plus nombreux que dans les orgues modernes, à proportion, ils n'ont pas le brillant que donne la facture harmonique : leur finesse, leur tranchant sans aigreur ni dureté, les rendent propres à l'emploi par masses, qui était, au reste, la manière dont on en usait de préférence. C'est sur le *grand-jeu* formé de la réunion des anches seules que l'on jouait alors les fugues graves, les préludes, en un mot les pièces de style lié et de mouvement soutenu[1].

1. Adlung (*Musica Mechanica Organœdi*), qui avait étudié la facture française en la comparant à la facture allemande, a remarqué cette particularité d'après Marpurg. « Les organistes français, dit-il, jouent volontiers leurs fugues sur les jeux d'anches seuls, avec les prestants et les bourdons. Aussi, dans les grandes églises surtout, voit-on souvent sur un seul clavier, deux ou trois trompettes de 8 et de 4 pieds. » Cet emploi des anches et ce luxe de trompettes pouvait le surprendre. Les orgues allemandes d'alors, si riches en jeux de fonds de timbres variés, ne comptaient en effet qu'un nombre infime de jeux d'anches, toujours employés comme jeux de *solo*, jamais dans l'ensemble.

Le jeu de *clarinette-basson* se retrouve dans presque tous les orgues de Clicquot et doit être une invention de ce facteur. C'est un jeu de récit, assez voisin du *cromorne*, mais dont le timbre caverneux a quelque chose de plus sombre et de plus grave. Ce caractère mystérieux, un peu étrange, n'est pas sans charme. Sans rappeler, si ce n'est de très loin, l'instrument d'orchestre dont il porte le nom, ce jeu est susceptible de fort agréables effets.

C'est d'ailleurs pour la beauté du timbre qu'il savait donner à ses jeux, ainsi que pour son art de les mettre en parfaite harmonie, que Clicquot, de son temps, était surtout estimé. Il excellait dans les jeux d'anches ; plus tard, une de ses filles le surpassa même. Elle savait, paraît-il, d'une simple pression du doigt, donner aux tuyaux qui passaient par ses mains une finesse exceptionnelle et une brillante sonorité.

Mais, en 1760, Clicquot était trop jeune pour avoir une fille en état de le suppléer. L'orgue de Saint-Gervais doit être tout entier de sa main. Ce n'est que quelques années plus tard, en effet, qu'il s'associait avec Pierre Dallery, moins artiste peut-être, mais bien meilleur mécanicien que lui. Tous les grands ouvrages postérieurs sont l'œuvre de cette collaboration.

*
* *

Il est surprenant de constater combien les orgues, dans le cours de deux siècles, avaient peu varié. Tel nous voyons l'orgue de Saint-Gervais en 1760, ou l'orgue de Saint-Sulpice à Paris vingt ans plus tard, telles sont déjà les orgues des facteurs français au début du dix-septième siècle.

Le type est déjà constitué; la composition la même ou peu s'en faut; tous les jeux essentiels sont connus, et l'art de les combiner pratiqué suivant les mêmes principes. L'instrument peut être plus ou moins considérable, avoir plus ou moins de claviers, mais ces différences sont peu de chose. Donnons ici la composition de quelques orgues de différentes époques : on pourra se convaincre du fait[1].

1. Avant le dix-septième siècle, beaucoup d'orgues n'avaient pas de pédales et ne comptaient qu'un clavier. Cf. Titelouze dans la préface des *Hymnes de l'Eglise pour toucher sur l'Orgue*, P. Ballard, 1623 : « Outre que nous luy avons encore augmenté sa perfection depuis quelques années (de l'orgue); les faisant construire en plusieurs lieux de la France avec deux Claviers séparés pour les Mains et un Clavier de Pédales à l'unisson des jeux de huict pieds, contenant vingt-huict ou trente tant feintes que marches pour y toucher la Basse-contre, à part sans la toucher de la Main, la Taille sur le second Clavier, la Haute-Contre et le Dessus sur le troisiesme... »

En Angleterre, on conserva longtemps cette simplicité primitive : les pédales n'y furent mises en usage qu'en 1790 seulement, et encore sous forme de simples tirasses. Pour les remplacer dans une certaine mesure, on ajoutait quelquefois, à l'extrême grave des claviers à mains, une octave et demie de tuyaux de 16 pieds, la basse du morceau se trouvant ainsi doublée à l'octave grave. Les claviers descendaient d'ailleurs généralement au *la* ou au *sol*. Voici p. ex. la composition de l'orgue de la cathédrale d'Exeter, achevé en 1666.

GREAT ORGAN (*GG* à *ddd*)

1. Double Diapason (14 tuyaux seulement)	16 pieds	6. Twelfth (douzième)	3 pieds
2. Open Diapason	8 »	7. Fifteenth (quinzième)	2 »
3. Open Diapason	8 »	8. Sesquialtera (cinq rangs).	
4. Stopped Diapason (bourdon)	8 »	9. Cornet (de l'*ut* du médium).	
5. Principal (prestant)	4 »	10. Trumpet	8 »

CHOIR ORGAN

1. Stopped Diapason	8 pieds	4. Fifteenth	2 pieds
2. Principal	4 »	5. Bassoon.	
3. Flute	4 »		

Voici, par exemple, l'orgue de Saint-Sulpice, achevé par Clicquot et Dallery en 1781.

GRAND-ORGUE

1. Montre (Le premier *sol* en montre; les sept premiers tuyaux bouchés.)	32 pieds	11. Quarte de nasard	2 pieds
2. Montre	16 »	12. Doublette	2 »
3. Montre	8 »	13. Tierce.	
4. Bourdon	16 »	14. Grand cornet.	
5. Bourdon	8 »	15. Grosse fourniture.	
6. Flûte (ouverte)	8 »	16. Fourniture.	
7. Prestant	4 »	17. Cymbale.	
8. Gros nasard	6 »	18. Voix humaine.	
9. Nasard	3 »	19. Première trompette	8 »
10. Grosse tierce.		20. Deuxième trompette	8 »
		21. Premier clairon	4 »
		22. Deuxième clairon	4 »

POSITIF

1. Bourdon	16 pieds	9. Tierce.	
2. Montre	8 »	10. Larigot	1 p. 1/2
3. Bourdon	8 »	11. Cornet de 5 rangées.	
4. Flûte (3 octaves de dessus seulement)	8 »	12. Fourniture de 4 rangées.	
		13. Cymbale de 5 rangées.	
5. Prestant	4 »	14. Trompette	8 pieds
6. Nasard	3 »	15. Clairon	4 »
7. Quarte	2 »	16. Cromorne	8 »
8. Doublette	2 »	17. Clarinette-basson	8 »

BOMBARBE

1. Grand cornet.		3. Trompette	8 pieds
2. Bombarde	16 pieds	4. Clairon	4 »

RÉCIT

1. Flûte de récit.
2. Cornet.
3. Trompette.
4. Hautbois.

ÉCHO

1. Bourdon.
2. Flûte.
3. Cornet.
4. Trompette.
5. Clairon.

PÉDALES

1. Jeu ouvert	16 pieds	7. Bombarde	16 pieds
2. Flûte	8 »	8. Deuxième bombarde	16 »
3. Bourdon	16 »	9. Trompette	8 »
4. Second jeu ouvert	8 »	10. Deuxième trompette	8 »
5. Gros nasard	6 »	11. Clairon	4 »
6. Quatre pieds	4 »		

Ce bel instrument réunissait tous les jeux alors usités en France. Il coûta 86.450 livres, dont 43.000 au facteur. Le reste paya les frais du buffet

monumental de Chalgrin, que l'on a conservé, et qui sert encore à l'orgue actuel.

Voyons maintenant l'orgue de Saint-Martin de Tours, achevé en 1761 par J.-B. Nicolas Le Fèvre, facteur de Rouen, reçu et expertisé par Dom Bédos, le 24 juillet de la même année. C'est celui qu'Adlung étudie comme type de la facture française[1].

Il était ainsi composé.

GRAND-ORGUE

1. Montre (Ces cinq premiers tuyaux en bois et bouches.)	32 pieds	12. Quarte de nasard	2 pieds
		13. Grosse tierce.	
		14. Tierce.	
2. Bourdon	32 »	15. Doublette	2 »
3. Jeu ouvert d'étain	16 »	16. Larigot	1 p. 1/2
4. Bourdon	16 »	17. Plein-jeu de 15 tuyaux.	
5. Bourdon	8 »	18. Grand cornet.	
6. Jeu ouvert d'étain	8 »	19. Première trompette	8 pieds
7. Jeu ouvert d'étoffe	8 »	20. Deuxième trompette	8 »
8. Jeu ouvert d'étoffe	8 »	21. Troisième trompette	8 »
9. Prestant	4 »	22. Premier clairon	4 »
10. Gros nasard	6 »	23. Deuxième clairon	4 »
11. Nasard	3 »		

BOMBARDE

1. Bourdon	8 pieds	4. Bombarde	16 pieds
2. Prestant	4 »	5. Trompette	8 »
3. Grand cornet		6. Clairon	4 »

POSITIF

1. Montre	8 pieds	10. Larigot.	
2. Jeu ouvert d'étain	8 »	11. Grand cornet descendant au *fa*.	
3. Bourdon	16 »		
4. Bourdon	8 »	12. Plein jeu de 9 rangées.	
5. Prestant	4 »	13. Trompette	8 pieds
6. Nasard	3 »	14. Clairon	4 »
7. Quarte	2 »	15. Cromorne	8 »
8. Doublette	2 »	16. Voix humaine	8 »
9. Tierce.			

PÉDALES

1. Jeu ouvert	16 pieds	9. Grosse tierce.	
2. Jeu ouvert de bois	8 »	10. Tierce.	
3. Deuxième jeu ouvert de bois	8 »	11. Bombarde	16 pieds
4. Flûte (d'étoffe)	4 »	12. Première trompette	8 »
5. Deuxième flûte (d'étoffe)	4 »	13. Deuxième trompette	8 »
6. Gros nasard	6 »	14. Premier clairon	4 »
7. Nasard	3 »	15. Deuxième clairon	4 »
8. Quarte	2 »		

1. « En France, dit-il, les orgues et les organistes sont hautement estimés : on fait de l'orgue un usage fréquent, et cependant ces instruments ne sont pas connus en Allemagne, quoiqu'ils soient bien dignes de l'être. »

Notons la présence aux pédales de la série complète des jeux de mutation. Ceci n'est pas sans exemple, car les traités de registration font mention de cette combinaison. Cependant l'orgue de Saint-Sulpice ne possède pas ces jeux, ce qui prouve que l'emploi en fut toujours assez rare.

Les jeux d'anches de la pédale descendaient au *sol* au-dessous du premier *ut*, dans l'octave du 32 pieds, par conséquent, pour la bombarde. Cette particularité est remarquée par Dom Bédos : « Cette bombarde, dit-il, est la seule de cette espèce qui soit dans le royaume[1]. »

Pour le clavier de récit, on ne nous en donne pas le devis exact : « Les jeux du récit sont à l'ordinaire, dit le rapport, et descendent au *fa*. »

Le clavier d'écho ne comprenait qu'un seul cornet de trois octaves et demie.

« C'est la plus grande et la plus belle orgue qui ait été faite dans le royaume », dit Dom Bédos, qui ne ménage pas les éloges au facteur, cela à la grande admiration d'Adlung, étonné de cette impartialité d'un concurrent. « Jamais, dit-il, un facteur en Allemagne ne voudrait laisser examiner ses ouvrages par un autre facteur, et le plus souvent il n'a pas tort d'agir ainsi. »

Passons maintenant au grand orgue de la cathédrale de Rouen, le chef-d'œuvre de Robert Clicquot, achevé en 1689.

GRAND-ORGUE (48 notes)

1.	Montre	16 pieds	11.	Quarte de nasard	2 pieds
2.	Montre	8 »	12.	Grosse tierce.	
3.	Bourdon	16 »	13.	Flageollet	1 »
4.	Bourdon	8 »	14.	Grand cornet.	
5.	Prestant	4 »	15.	Fourniture de 5 rangées.	
6.	Flûte (bouchée)	4 ou 8	16.	Cymbale de 4 rangées.	
7.	Doublette	2 pieds	17.	Trompette	8 pieds
8.	Flûte (bouchée)	2 ou 4	18.	Clairon	4 »
9.	Nasard	3 pieds	19.	Cromorne	8 »
10.	Double tierce[2].		20.	Voix humaine	8 »

POSITIF (48 notes)

1.	Montre	8 pieds	7.	Tierce.	
2.	Bourdon	8 »	8.	Larigot.	
3.	Prestant	4 »	9.	Fourniture.	
4.	Flûte	4 »	10.	Cymbale.	
5.	Doublette	2 »	11.	Cromorne	8 »
6.	Nasard	3 »	12.	Voix humaine	8 »

RÉCIT (25 notes)

1. Cornet.
2. Trompette.

1. Dans tous les orgues du dix-huitième siècle, les pédales d'anche dépassent l'*ut* du bas et descendent le plus souvent au *si* ♭ ou au *la*, rarement plus bas. Les pédales de flûte s'arrêtent toujours à l'*ut*.

Ajoutons que le diapason de tous ces instruments est d'un ton au moins plus bas que le diapason actuel.

2. Il est difficile de savoir ce que c'est que cette « double tierce ». On pourrait croire qu'il s'agit de la grosse tierce, à la tierce du prestant, si l'orgue ne renfermait déjà ce jeu. Peut-être s'agit-il d'un jeu composé, deux tuyaux à l'unisson p. ex., ou bien quelque chose d'analogue à la *Sesquialtera* (quinte et tierce, formant une sixte) des orgues allemandes.

ÉCHO (37 notes)

1. Cornet.
2. Cymbale.
3. Voix humaine.

PÉDALES (30 notes)

1. Flûte	8 pieds	3. Trompette (descendant au *la*)	8 pieds
2. Flûte	4 »	4. Clairon (descendant au *la*)	4 »

Quelques années plus tard, en 1692, on ajouta une flûte de 16 à la pédale et quelques autres jeux. Les pédales, nous l'avons vu, pouvaient, par une tirasse, s'unir au grand-orgue[1].

Voici enfin, pour terminer, le devis de l'orgue de Saint-Godard à Rouen, devis établi par le célèbre Titelouze en 1632. Il est curieux, en cela qu'il nous apprend quelle idée ce fameux organiste se faisait de son instrument et des différents jeux.

GRAND-ORGUE (48 notes)

1. Montre	16 pieds	11. Cymbale à 3 rangs à reprise de quarte.	
2. Bourdon	8 »	12. Cornet à 5 rangs (du milieu du clavier seulement)	
3. Prestant	4 »	13. Trompette	8 pieds
4. Doublette	2 »	14. Clairon	4 »
5. Flûte	4 ou 8	15. Régale pour servir de voix humaine.	
6. Petite flûte	2 ou 4	16. Tremblant.	
7. Sifflet	1 pied	17. Rossignol.	
8. Quinte de flûte	3 pieds	18. Tambour.	
9. Petite quinte	1 p. 1/2		
10. Fourniture à 4 rangs à reprise d'octave.			

POSITIF (48 notes)

1. Montre	8 pieds	5. Fourniture à reprise d'octave.	
2. Prestant	4 »	6. Cymbale à reprise d'octave.	
3. Doublette	2 »	7. Cromorne	8 pieds
4. Quinte de flûte	3 »		

(Accouplement avec le grand-orgue)

PÉDALES (28 notes, *C* à *f*)

1. Bourdon	8 pieds	3. Trompette	8 pieds
2. Flûte	4 »		

1. Cet orgue remplaça celui sur lequel jouait, en cette même église, l'illustre Titelouze. Ce dernier aurait été, paraît-il, un ancien instrument établi de 1490 à 1494 par un facteur allemand, aux frais de l'évêque Robert de Croixmare, et sans doute plusieurs fois reconstruit depuis. Dom Pommeraye, en son *Histoire de la Cathédrale de Rouen* (1686), y admire une montre de 32 pieds : « Ces grands et prodigieux tuyaux qui n'ont point de semblables... sont de fin étain, dorez et enrichis de divers ornemens... ils resonnoient avec les pédalles et recevoient le vent de 6 grands soufflez séparez... Mais les porte-vents ayant été gastés avec le temps, ce bel ouvrage ne sert plus que de montre pour accompagner le corps de l'orgue, qui est un 16 pieds en montre avec un bourdon aussi de 16 pieds, assorty de tous les jeux de mutation... Le positif est un 8 pieds... il y a 4 claviers y compris celui des pedalles... » Rien dans cette description ne se rapporte à un instrument aussi ancien; il est douteux qu'on eût à la fin du quinzième siècle, même en Allemagne, construit des tuyaux de 32 pieds. L'orgue avait dû plusieurs fois être reconstruit de fond en comble, comme il le fut à notre connaissance en 1657-1660, par les facteurs Thierry et Des Enclos.

Je n'ai pas sous la main en ce moment de devis d'orgue antérieur à celui-ci. Toutefois, dans Mersenne, on trouvera assez de renseignements et de détails de toute sorte pour se faire une idée de la composition de ces instruments vers 1625 environ, date où l'on peut supposer que le célèbre Minime préparait son *Traité des Harmoniques* (*Harmonicorum*, lib. XII)[1]. La liste des jeux qu'il donne, les registrations qu'il indique, d'après Raquette, organiste de Notre-Dame de Paris, tout tend à prouver que le type fondamental était créé et les traditions futures bien établies déjà.

HENRI QUITTARD.

(A suivre.)

LA MUSIQUE SACRÉE SOUS LOUIS XIV

(Suite et fin)

Conférence prononcée le 12 janvier 1899
dans le grand Amphithéâtre de l'Institut Catholique [2]

En possession des modèles de Lully, le Roi fit entendre à ses deux maîtres de chapelle qu'ils eussent à s'y référer, pour ce qu'ils composeraient à l'avenir. Des récits singuliers, mêlés de légendes, se sont accrédités au sujet de la résistance de Dumont à l'introduction de l'orchestre dans l'église ; ses timides objections ont grossi de bouche en bouche, chez les historiens de la musique sacrée ; pour l'un, Dumont, « très attaché au chant ecclésiastique, eut le courage de s'y refuser et donna sa démission » ; pour d'autres, « il ne craignit pas de se mesurer de toute sa hauteur d'artiste et de chrétien » avec le puissant monarque. Cette attitude superbe ne fut pas essayée. Pierre Robert, auquel nul écrivain n'a songé à prêter des convictions si fermes, se mit avec obéissance à écrire dans la coupe voulue vingt-quatre grands motets tout semblables, en apparence, à ceux de Lully, et dont il laissa même, dit-on, revoir l'instrumentation par l'illustre Florentin. Henri Dumont désira seulement abriter ses scrupules derrière une approbation ecclésiastique, que l'Archevêque de Paris formula d'une manière très large en prononçant que l'emploi des instruments n'avait rien de contraire à l'autorité des conciles, pourvu qu'ils ne

1. Ce livre du Père Mersenne, antérieur à son *Harmonie Universelle*, n'a paru, il est vrai, qu'en 1635 ; mais comme en témoigne le privilège et le permis d'imprimer, il était entièrement achevé en 1629. Ce n'est pas trop de supposer quatre ou cinq ans pour sa composition.

2. Cette conférence a été accompagnée de l'exécution des morceaux suivants : 1. *Salve Regina*, à 4 voix, de Boësset, par les Chanteurs de Saint-Gervais; — 2. *Peccator ubi es*, motet à 2 voix, de Dumont, par MM. Lubet et Becker; — 3. Fragment du *Miserere*, de Lully, soli et chœurs; — 4. Fragment du Psaume *Exaltabo te*, de Lalande, soli et chœurs; — 5. Premier et second *Kyrie* de la messe de Saint-Jean-Baptiste, à 5 voix, de Mignon; — 6. *Le Reniement de saint Pierre*, histoire sacrée, de Charpentier, par MM. Engel, Lubet, Becker, Landelle, Mmes Vinaucourt, Miquard, et les chœurs.

servissent pas à l'interprétation d'une musique mondaine : entre la musique d'église et la musique mondaine, il y avait une zone frontière mal délimitée, un terrain vague où s'installèrent les compositeurs religieux. Dumont, comme Robert, se soumit et composa vingt grands motets et psaumes à deux chœurs avec orchestre, et tout ce nouveau répertoire, de Lully, Robert et Dumont, fut imprimé chez Ballard, « par exprès commandement de Sa Majesté ».

Dans la dédicace d'une œuvre précédente, Dumont avait expliqué déjà par le désir de mieux exprimer ses sentiments à l'égard du Roi la progression suivie dans ses précédents ouvrages : « Sire, dit-il, il y a quelques années que j'eus l'honneur de présenter à Votre Majesté mes motets à deux voix, comme une petite marque de la grandeur de ma reconnaissance pour tant de bienfaits que j'ai reçus de sa bonté. Je me suis depuis aperçu que deux voix étaient assurément trop faibles pour me faire entendre sur un sujet que je voudrais un peu mieux exprimer ; et je me suis imaginé que Votre Majesté me permettrait bien d'employer pour cela trois ou quatre voix qui parleront plus fortement pour moi dans ces motets que j'ose prendre la liberté de lui offrir. Mais, Sire, je commence à voir que je ne réussirai guère mieux que je n'ai fait avec mes motets à deux voix. Car je supplie très humblement Votre Majesté de croire que comme toute la terre avoue qu'une infinité de voix ne suffiraient pas pour dire tant de belles choses qu'Elle a faites, et qu'Elle fait encore tous les jours : je sens bien aussi que je n'aurais pas assez de toutes les voix les plus fortes et les plus agréables de toutes les musiques du monde, pour exprimer à mon gré avec combien de reconnaissance et de zèle, et avec quel profond respect je suis, Sire, de Votre Majesté, le très humble, très obéissant et très fidèle sujet et serviteur, Henri Dumont. »

En 1683 seulement, après vingt ans de services, Dumont et Robert, assez âgés tous deux pour souhaiter le repos, quittèrent leur poste, sans mêler aux motifs de leur retraite aucune protestation. Leur remplacement se fit par un concours très solennel. Tous les évêques du royaume furent avertis d'avoir à envoyer à la cour ceux de leurs maîtres de chapelle qui se croiraient, « par la bonté et la beauté de leur musique », capables de briguer une des quatre places de sous-maître par quartiers. Les frais de voyage et de séjour étaient à la charge du Roi, qui de nouveau s'érigeait en juge unique des capacités de chacun ; à sa messe quotidienne, les candidats devaient à tour de rôle et jour par jour diriger une de leurs œuvres, et le souverain choisirait ceux qui mériteraient de subir une seconde et définitive épreuve.

Trente-cinq musiciens accoururent. Mignon, maître de chapelle à Notre-Dame de Paris, et Minoret, à Saint-Germain-l'Auxerrois ; Jacques Lesueur, venu de Rouen ; Coupillet, de Meaux ; Malet, d'Avignon ; Prevost, de Saint-Quentin ; Pierre Boutteiller, de Troyes ; Menault, de Beaune ; Tabart, d'Orléans, eurent pour rivaux Lorenzani, maître de la musique particulière de la Reine, et Salomon, son claveciniste ; Nivers, organiste du Roi et de Saint-Sulpice ; Jean Rebel, Fernon, Poirier, chanteurs de la chapelle royale ; Collasse, qui « battait la mesure aux opéras de Lully » ; Lalande enfin, d'autres encore, dont la carrière moins longue ou moins brillante n'avait pas encore fait remarquer les noms.

Par élimination, le Roi retint pour la seconde épreuve quinze concurrents. On les « enferma » — nous dirions maintenant qu'on les mit en loge, — pendant six jours, avec le texte d'un psaume qui leur était donné à composer, et dont ils devaient remettre la copie scellée ; l'ordre des auditions se régla par un tirage au sort des paquets cachetés, et les heureux gagnants de cette loterie royale furent en fin de compte Coupillet, Collasse, Minoret et Lalande. On raconte que les trois premiers ayant obtenu leurs places par les sollicitations de Bossuet, de Lully et de Le Tellier, le Roi répondit aux autres intercesseurs que pour le quatrième quartier, il lui restait le droit de choisir lui-même, et qu'il y nommait Lalande.

Depuis quelques années, en effet, Louis XIV s'était de plus en plus intéressé au talent de ce jeune musicien (Lalande avait vingt-six ans). Il l'avait demandé au maréchal de Noailles, pour l'attacher à la musique de sa chambre, et le faisait travailler, dans un appartement des châteaux de Saint-Germain ou de Versailles, à de petites compositions françaises pour les ballets ou les concerts de la cour, que « plusieurs fois le jour il venait examiner, et lui faisait retoucher jusqu'à ce qu'il en fût content ». Le biographe qui rapporte ce détail ne manque pas de le commenter : « On laisse à juger, dit-il, combien l'avantage de travailler ainsi sous les yeux de son Roi est capable d'ouvrir le génie, et de porter à l'étude un sujet qui de lui-même y était déjà si adonné. » Le même écrivain dit aussi, à propos de la nomination de Lalande à la chapelle, que Louis XIV y fut porté par des motifs de dévotion : « Sa piété lui fit envisager avec joie dans M. de Lalande un sujet qui pourrait faire pour les autels ce que Lully avait fait pour le théâtre ; et qui par son inclination naturelle pour la musique latine, saurait un jour imprimer dans les cœurs, par les charmes de l'harmonie, l'esprit de ces divins cantiques où la religion s'explique avec tant de majesté. »

Par le départ successif des trois autres sous-maîtres, qui ne furent pas remplacés, Lalande se trouva, quelques années après, seul chargé de la chapelle, pendant les quatre quartiers, et par des faveurs multipliées, Louis XIV ne cessa de lui témoigner son entière satisfaction : nous pouvons donc regarder ses œuvres comme la réalisation complète de l'idéal poursuivi par ce prince, dans la domaine de la musique sacrée.

Lorsque, après la mort du monarque et du musicien, les grands motets de Lalande furent publiés, en vingt livres in-folio, l'éditeur les fit précéder d'un éloge de leur auteur et d'une lettre du compositeur Colin de Blamont, qui achevait d'en célébrer longuement les mérites. A cette lettre, nous emprunterons quelques lignes caractérisant à la fois et le style de Lalande et les goûts nouveaux qu'il avait contribué à établir :

« Il faisait toute son étude et mettait toute son application à toucher l'âme par la richesse de l'expression et les vives peintures, et à délasser l'esprit par les agréments de la variété, non seulement dans le merveilleux contraste de ses morceaux, mais dans le morceau même qu'il traitait ; ce qu'il est aisé de voir par les disparates ingénieuses dont il ornait ses ouvrages, et par les traits de chant gracieux, aimables, qui servaient pour ainsi dire d'épisodes à ses chœurs les plus travaillés. »

Ainsi donc, charmer l'oreille, séduire l'imagination, délasser l'esprit, voilà

désormais le but de la nouvelle musique religieuse; l'office, la liturgie, la prière, sont devenus le prétexte.

Dans un drame moderne, il est question d'un prince héritier, dont l'âme, pendant une cérémonie d'apparat, est subitement attendrie par de profondes émotions; le roi son père lui ordonne à voix basse de refouler ses larmes : « Tu pleureras tout à l'heure, dit-il; à présent il faut que le peuple te voie prier. » Il en est ainsi de l'art sacré selon la formule voulue par Louis XIV : il faut qu'il sache conserver l'apparence, le faux semblant de la prière, mais qu'il n'en ait ni la ferveur, ni l'abandon; il faut surtout qu'il aide à entourer d'un cadre infiniment somptueux la majesté royale, orgueilleusement dressée en face de la majesté divine.

« La messe du Roi l'attendra toujours jusqu'à midi », dit un vieux règlement qui n'est plus obéi, depuis que Louis XIV a défini l'exactitude la politesse des rois. Le vieux souverain traverse à pied les galeries de Versailles pour se rendre à la chapelle récemment achevée, éclatante d'ors et de lumière; les cent suisses forment la haie sur son passage; les gardes du corps l'attendent à la tribune, l'aumônier au bénitier, les prêtres au chœur, les dames au balcon, les courtisans dans la nef, les musiciens devant leurs pupitres; il passe, toujours noble, toujours beau, toujours roi; et avant de s'agenouiller sur son carreau fleurdelisé, s'avance au bord de sa loge, — pardon, de sa tribune royale; au même moment, le célébrant commence l'office, et Lalande lève son bâton; la musique, indifférente à l'ordre de l'année liturgique, exécute un « motet à grand chœur », c'est-à-dire une longue cantate sur les versets latins d'un psaume : c'est d'abord une symphonie que jouent tous les musiciens de la chambre; puis les deux filles de Lalande, l'italien Favalli, ou le sieur Borel de Miracle, chantent des récits, des duos que Philibert Rebillé souligne d'un solo de flûte allemande, ou Marais d'un solo de basse de viole; chanteurs et virtuoses rivalisent d'habileté; il y a des « gracieux », des « tendrement », des « léger » et des « louré », avec de petites grâces mièvres, des trilles courts, des « mordants », des « pincés », tous les agréments que suggère « la propreté du chant français »; et cela fait ressortir les grands effets des chœurs, bruyants, pesants et réguliers, que suivent tous les instruments, et qui préparent à temps pour la fin de la cérémonie et la sortie du Roi un redoublement d'éclat, d'emphase et de majesté.

*
* *

Insistons sur le sens précis de cette critique : elle ne s'adresse pas au talent de Lalande, mais à son application. On l'a dit : une beauté inutile ou déplacée cesse d'être une beauté; et récemment, dans ses articles sur l'*Art en place et en sa place* (qu'a publiés la *Tribune de Saint-Gervais*), un maître admiré de nous tous, M. Vincent d'Indy, a lumineusement développé des principes qui sont articles de foi pour tous les adhérents de la *Schola Cantorum*, pour tous les artistes chrétiens, pour tous les musiciens soucieux de la vérité, de la loyauté et de la droiture dans l'art. Le style de Lalande et de toute cette brillante école, issue du siècle de Louis XIV, est formellement condamnable à l'église, parce que son emploi y porte l'impiété et le mensonge; il reste, en lui-même

et hors de la liturgie, une manifestation très haute de notre génie national. En 1725 — trois ans après la mort de Lalande, — fut fondé à Paris le Concert spirituel, qui se donnait dans une salle des Tuileries, pendant le Carême et les fêtes que les théâtres chômaient. Les motets à grand chœur dont la chapelle du Roi avait été le berceau y trouvèrent un asile exactement approprié à leur genre de mérite, et pendant un demi-siècle ils servirent de base solide et immuable aux programmes. Les chanteurs et les cantatrices de l'Opéra et de la chambre du Roi se procuraient dans les « récits » de jolis succès, et de nombreux choristes et symphonistes mettaient en relief la puissance, plus massive qu'habilement travaillée, des ensembles.

Un fait essentiel à noter dans l'histoire de la musique à la chapelle royale, est l'abandon de la composition des *messes*, qui avait été l'occupation principale des artistes du seizième siècle. Il ne nous paraît même pas certain que Dumont ait primitivement destiné au service du Roi ses célèbres messes en plain-chant musical. La première édition n'en a pas été retrouvée; celle du Père Souhaitty, en notation chiffrée, qui date de 1677, ne contient aucun renseignement sur leur origine. On sait d'autre part que Dumont écrivait volontiers des morceaux faciles, à l'usage des couvents; plusieurs bibliothèques contiennent des copies de l'une ou de l'autre, et quelquefois de ces cinq messes, ayant appartenu à des monastères, généralement à des monastères de femmes.

Nous ne vous entretiendrons pas de ces cinq messes, qui sortent un peu de notre cadre. Elles ont été tour à tour exaltées et critiquées avec ardeur, et la mieux inspirée d'entre elles, la messe dite du premier ton, qu'on appelle aussi *messe royale*, a mérité de rester traditionnelle dans presque tous les diocèses de France, tandis que tombaient au contraire dans un prompt et complet oubli tout ce que Dumont avait écrit de motets et de psaumes. L'excellente édition harmonisée à quatre voix que M. Guilmant a donnée de ces cinq messes aidera à maintenir leur longue popularité. Sans doute on ne peut ni les préférer ni les égaler au chant grégorien, qu'elles ont trop souvent remplacé dans un grand nombre de paroisses; mais il serait injuste de les repousser et de nier leur noblesse et leur sincérité d'accent et de mélodie. Le plus grand reproche, peut-être, à leur adresser, est d'avoir, dans le temps de leur nouveauté, donné naissance à des imitations qui profitèrent de leur vogue, et dont plusieurs n'étaient cependant que la caricature grotesque du vrai chant liturgique.

Le succès a partout et toujours engendré l'imitation et l'exagération. En ce dix-septième siècle où toute la France avait les yeux fixés sur la personne du Roi, ce qui se passait à la cour, par ses commandements formels ou par le simple ascendant de ses désirs, devenait aussitôt un mot d'ordre auquel chacun se soumettait avec une discipline empressée, qui ne souffrait aucune résistance et ne semblait coûter aucun sacrifice. Dans toutes les maîtrises du royaume, la transformation de la musique s'accomplit sur le modèle royal. Il n'y eut plus nulle part de fêtes religieuses sans orchestre, et les *Te Deum* qu'à chaque victoire des armées, à chaque guérison ou naissance de princes, les ministres avertissaient les évêques d'avoir à ordonner par mandement, devinrent les occasions les plus favorables pour de grandes solennités musi-

cales en vue desquelles on bâtissait des « échafauds » dans les nefs, et l'on engageait le ban et l'arrière-ban des musiciens de l'endroit ; rien ne paraissait plus beau que de pouvoir y comprendre un groupe de « timbales et trompettes », dont Lully et Lalande avaient, comme de tout le reste, enseigné l'usage.

Prenons, en 1704, les réjouissances pour la naissance du premier duc de Bretagne : le *Te Deum* officiel du diocèse de Paris se chante à Notre-Dame, sous la direction de Lallouette, avec de nombreux symphonistes et les vingt-quatre violons du Roi ; toutes les paroisses, toutes les communautés de Paris, prennent tour dans la semaine suivante pour des cérémonies pareilles ; puis ce sont les *Te Deum* chantés aux frais des confréries et des corporations ; il n'est point de corps de métier qui ne veuille avoir le sien : dans l'église de l'Oratoire, les « marchands de la garde-robe de la duchesse de Bourgogne » font exécuter le *Te Deum* avec l'*Exaudiat* de Campra ; les miroitiers, celui de Bernier, dans l'église Sainte-Marine de la Cité ; les fruitiers et orangers, celui de Paulin, dans le couvent des Grands-Augustins ; les cordonniers, celui de Lallouette, dans la chapelle de leur confrérie, à Notre-Dame. C'est à qui surpassera l'autre pour le nombre des musiciens ; il faut avoir hautbois, flûtes allemandes, timbales, trompettes, violons et basses de violes. L'Académie royale de musique, en situation de triompher dans cette lutte, réunit une fois deux cent cinquante exécutants pour un *Te Deum* en réjouissance de la guérison du Dauphin.

Ces masses se conduisaient à grands coups de bâton, que le maître de chapelle, s'aidant du geste, de la voix et du talon, frappait sur le plancher. Lully mourut pour avoir, dans une chaude action, écrasé son pied du bout de sa lourde canne.

La province, naturellement, suivait Paris, et c'était partout une symphonie universelle. Il n'était pas non plus de méchant croque-notes qui ne se mêlat d'écrire de ces *Te Deum*, de ces *Exaudiat*, de ces *Domine salvum* à grand chœur. L'abbé de Cabassole fait savoir par le *Mercure* qu'il s'est acquis beaucoup de gloire par un *Te Deum* « dont la composition ne lui a coûté que trois jours », ce qui n'a rien d'étonnant, car « il est d'Aix-en-Provence, docteur en théologie, et quoiqu'il n'ait pas encore trente ans, il a déjà atteint la perfection des plus consommés, qui sont sortis longtemps avant lui de cette province si fertile en beaux esprits ».

Cette décadence générale de la musique d'église en France ne résultait pas seulement de la déviation des principes qui la régissaient ; le recrutement des maîtrises avait peu à peu subi de profondes modifications, qui rendaient leur fonctionnement tout différent et infiniment plus difficile.

Au seizième siècle, la composition religieuse était au premier rang dans l'opinion des artistes et dans l'organisation sociale de l'art. Les maîtres, à la fois chanteurs et compositeurs, entraient comme clercs, comme bénéficiers, et souvent comme prêtres, dans le chœur des chapelles princières et des églises cathédrales ou collégiales. Une fois l'art laïcisé par l'intervention de l'opéra et l'ouverture, en toutes les capitales et en beaucoup de grandes villes, de théâtres et d'académies de musique, les compositeurs et les chanteurs se détournèrent de la carrière ecclésiastique. Le nombre des musiciens clercs ou prêtres diminua rapidement, et les maîtrises durent avoir recours à des

gagistes venus du dehors. Les dépenses nécessitées par le nouvel état de choses semblèrent souvent trop lourdes aux chapitres ou aux fabriques : aussi, avant de se décider soit à grever fortement leur budget, soit à renoncer au luxe d'un corps de musique, plusieurs entreprirent-ils de singuliers procès contre les bénéficiers ecclésiastiques, qu'ils voulaient transformer en musiciens malgré eux ; on connaît de longs factums et des plaidoiries portés devant les cours de Parlement de Paris et des provinces pour trancher ces étranges querelles, qui se terminèrent forcément par la défaite des chapitres. Les petites maîtrises durent se réduire à très peu de chanteurs, qu'elles remplacèrent encore quelquefois par un mélange de voix et de violes ; les églises considérables s'enorgueillirent de conserver un chœur bien fourni, dirigé par un maître célèbre. L'art du contrepoint vocal y paraissait encore, quelquefois, sans le concours de l'orchestre : mais c'était sous un aspect très différent de l'ancienne polyphonie ; comme à l'Opéra, les chœurs marchaient d'un pas de parade, en masses épaisses, chantant fort, et se tenant fermes à la mesure. Il y avait dans ce style nouveau de la grandeur et une lourdeur imposante.

Les amateurs de musique cherchaient surtout des satisfactions dans les offices très mondains de certains couvents. On appelait les Théatins « les Pères au beau chant », et l'on faisait garder chez eux les chaises par des valets, pour assister aux concerts de musique italienne que Lorenzani dirigeait dans leur chapelle. Chez les Jésuites avait brillé longtemps Marc-Antoine Charpentier, devenu en 1698 maître de musique de la Sainte-Chapelle du Palais, mort à Paris le 24 février 1704, par lequel nous terminerons cette revue.

Ce maître, l'un des plus remarquables, quoique aujourd'hui des moins connus, de notre ancienne école nationale, aura son tour pour une réhabilitation dont il est entièrement digne. Parti fort jeune pour l'Italie afin d'y étudier la peinture, Charpentier, au contact de Carissimi, changea de vocation, et en revint compositeur, en possession d'une technique supérieure à celle de la plupart de ses compatriotes, sans que son éducation romaine altérât le caractère très français de son génie naturel. Lully, dès qu'il reconnut en lui un rival possible, s'arrangea pour lui barrer la route du théâtre. Au moment du concours pour la chapelle royale, en 1683, Charpentier, malade, ne put se soumettre à l'épreuve décisive, dont probablement l'humeur jalouse du puissant Florentin ne lui eût point permis de sortir triomphant. Aucune de ses œuvres ne fut donc écrite pour le Roi. Il travailla pour Molière, pour Mlle de Guise, pour la chapelle du Dauphin, pour le théâtre du collège des Jésuites et pour leur église de la rue Saint-Antoine, pour la Sainte-Chapelle. Dans la musique religieuse, il fut le compositeur français le plus fécond de son temps, Lalande seul excepté. Huit ou dix messes, plus de trente psaumes avec orchestre, des motets pour toutes les fêtes, plusieurs *Te Deum*, *Magnificat* et proses diverses, portent à un total énorme le nombre de ses ouvrages, presque tous inédits, et conservés en manuscrit à la Bibliothèque Nationale.

Il suffit d'en lire une petite partie pour être forcé de vouer une haute estime au savoir, au talent et à la facilité de ce grand artiste, pour s'apercevoir aussi que, ainsi que la plupart des compositeurs français de son temps et de tous les temps, il était avant tout un musicien dramatique : dans la musique sacrée, ce qui l'attirait davantage, ce qui répondait le mieux à sa nature artistique, ce

n'étaient pas les morceaux liturgiques, d'un caractère général et abstrait, où la pensée religieuse se fait impersonnelle et universelle à la fois ; c'étaient, au contraire, ceux d'une essence plutôt objective, où le texte semble indiquer et permettre l'expression d'un sentiment particulier et précis.

C'est pourquoi ses œuvres généralement les mieux venues et les plus remarquables étaient, par exemple, ses leçons de Ténèbres, et surtout ses *oratorios*. Il avait rapporté d'Italie cette belle forme musicale, dont Carissimi, son maître, avait donné des modèles admirables, et chez les Jésuites, puis à la Sainte-Chapelle, de favorables occasions s'étaient offertes à lui de s'y produire et d'y briller. Son oratorio avec orchestre, *le Jugement de Salomon*, fut exécuté en grande pompe et avec beaucoup d'à-propos, pendant la « messe rouge », à la rentrée du Parlement, en 1702. *Le Reniement de saint Pierre*, que Paris n'a pas entendu depuis le siècle de Louis XIV, et dont n'existe plus que le seul manuscrit autographe de Charpentier, à la Bibliothèque Nationale, vous prouvera[1] que ce maître savait atteindre, en certaines pages, au sommet de la grandeur et de l'émotion musicales. La partition, où ne s'ajoute aux voix que la simple basse continue, est écrite, à la manière des « histoires sacrées » de Carissimi, sur un texte latin presque littéralement tiré des Evangiles selon saint Mathieu et selon saint Jean, sans aucun mélange d'intercalations lyriques ; le musicien le distribue entre l' « historien » ou récitant, le chœur, et les différents interlocuteurs de l'action, et il termine son œuvre par un ensemble d'une beauté supérieure et d'une expression poignante, sur les mots : « Et Pierre se ressouvint des paroles de Jésus : et étant sorti dehors, il pleura amèrement. »

Permettez-nous de revenir à l'anecdote de Saint-Simon, d'où nous avons promis de tirer, comme d'une fable, une moralité.

Cette moralité sera très simple et résultera en même temps de l'ensemble des faits que nous avons résumés : le sens véritable de la musique sacrée se perdit, chez les compositeurs du dix-septième siècle, parce qu'ils se préoccupèrent des goûts personnels du Roi, au lieu de s'attacher à l'esprit de la prière et de la liturgie. De nos jours, il en va trop souvent de même. Le souverain que l'on veut satisfaire, c'est le suffrage universel, qui s'appelle, en art, le public ; comme autrefois au monarque absolu, on lui sacrifie la foi, la piété et la raison ; d'excellents critiques louent dans une messe nouvelle « de grandes qualités dramatiques », et l'on joue dans les églises, pendant le service divin, les opéras latins que de jeunes maîtres écrivent sur le texte de l'office, faute de pouvoir forcer les portes des théâtres.

Le dix-septième siècle a créé, par ses « motets à grand chœur », par ses cantates, par ses oratorios, le répertoire splendide de la musique religieuse *de concert* ; il ne cède ni en beauté, ni en richesse, au répertoire véritable de la musique *d'église*. C'est à délimiter ces deux domaines que tend une partie des efforts de la *Schola Cantorum* ; c'est à former des artistes chrétiens, résolus à ne servir que l'église dans l'église, qu'est destiné l'enseignement de son école de chant liturgique et de musique religieuse.

MICHEL BRENET.

1. Ainsi qu'une note l'a indiqué en commençant, une exécution intégrale du *Reniement de saint Pierre* a suivi cette conférence.

DON LORENZO PEROSI A PARIS

La Résurrection du Christ au Cirque d'Été. — La réunion du *Figaro*. — Le concert à la nouvelle chapelle des RR. Pères de l'Assomption. — Don Lorenzo Perosi à Saint-Gervais ; à la Schola. — La presse parisienne et l'œuvre. — L'action de Don Lorenzo Perosi.

La première fois que Don Lorenzo Perosi nous fut présenté, ce fut le lendemain même de son arrivée, à une des séances du comité d'organisation des concerts, à la Nonciature Apostolique. Nous fûmes tous frappés de son extrême jeunesse, de sa petitesse, et aussi de l'incroyable énergie de ses traits. A cette réunion comme à celle qui suivit, et où Mgr di Belmonte présenta le jeune abbé aux dames patronnesses, réunion particulièrement mondaine et brillante, les qualités rurales du petit « pretino » musicien éclatèrent et captivèrent aussitôt quelques-uns, surprenant les autres et affirmant avec une singulière énergie combien l'homme dont s'occupe l'Italie entière était un *enfant du peuple*, un artiste quasi démocrate et chrétien à la fois, ce dont il faut nous réjouir grandement. Don Perosi est donc avant tout un *simple,* un vrai provincial ayant gardé toute la saveur de sa petite cité piémontaise, déjà à demi lombarde, un véritable enfant du peuple, fort, trapu, conscient et remarquablement énergique. Je reviendrai plus tard sur ces qualités, qui s'affirmèrent encore plus par la suite de son séjour, en des circonstances spéciales, que nous relaterons. Paris s'attendait un peu à voir surgir un petit abbé de cour, un futur prélat romain, musqué et mondain; c'était un modeste petit vicaire desservant de village qui lui arrivait, un petit séminariste en vacances, à la soutane courte, bas sur jambes, mais doué d'un masque extraordinairement ouvert et puissant à la fois.

Quelques jours après son arrivée, tandis qu'il présidait aux dernières répétitions tant orchestrales que chorales de son œuvre, le *Figaro,* dont on connaît la coutumière bonne grâce au sujet des artistes, eut spontanément l'idée d'inviter Don Perosi à l'une de ces réunions, mondaines et très recherchées, dites *de cinq heures,* où toutes les personnalités les plus en vue de Paris se coudoient. J'insiste sur le mot *spontanément*, ayant été mêlé à l'organisation de cette fête avant même que le comité en ait été averti, ceci pour répondre à certaines insinuations sur lesquelles je ne me permettrai pas d'insister. Don Perosi devint donc l'hôte du *Figaro,* et la réception qu'on lui fit fut si courtoise et si rare que je ne saurais la passer sous silence. Les Chanteurs de Saint-Gervais, également conviés à la fête, y interprétèrent en une première partie des exemples des sources de l'art pérosien, un magnifique et mouvementé répons de Vittoria, un splendide et dramatique motet de Roland de Lassus et un fragment de la *Jephté* de Carissimi, où Mme J. Raunay s'y révéla, une fois de plus, grande artiste. En seconde partie on chanta, accompagnés par l'abbé Perosi, différents fragments de ses oratorios antérieurs à la *Résurrection*, dont les soli étaient confiés à Mlles El. Blanc, Jenny Passama, MM. Reschiglian, Berton et Daraux, et où se comptaient des pages superbes, comme la plainte du père du possédé

de la *Transfiguration* et le chœur final de la *Passion*. Nous ne pouvons quitter le *Figaro* sans citer les mots aimables que voulut bien consacrer à Don Perosi et à la musique religieuse M. Alfred Bruneau au début de la séance, sous forme d'une allocution très applaudie que nous sommes heureux de reproduire ici intégralement.

Mesdames, Messieurs,

Puisque M. l'abbé Perosi, qui, vous le savez, bouleverse les âmes en son pays et se dispose à conquérir le monde, est venu à Paris combattre pour ses idées, nous avons voulu qu'avant d'aborder la grande foule française, si accueillante et si enthousiaste, il connût le public parisien en son élite, en sa grâce et en son intelligence. Nous avons donc demandé au *maestro* de vous réserver la primeur de quelques-uns de ses chants et c'est ainsi qu'il fait au *Figaro* l'honneur d'être son hôte aujourd'hui.

Mais ce jeune prêtre trois fois victorieux, victorieux musicalement, politiquement et chrétiennement — car, bien qu'immédiats, ses succès n'ont pas été obtenus sans les luttes diverses qu'ils nécessitaient, — ce jeune prêtre, qui est un audacieux, un têtu et un fort, est, en même temps, un simple, un modeste et un respectueux. Il a des ancêtres spirituels qu'il aime, qu'il vénère, et c'est sur les solides assises, sur les indestructibles fondations jetées par eux dans le passé qu'il prétend édifier dans le présent, élever dans l'avenir la cathédrale sonore de son rêve. Il nous a exprimé le désir que cela vous fût dit et que les fragments de ses œuvres qui vont être exécutés devant vous fussent précédés de quelques morceaux de ces grands primitifs, de ces beaux géants de jadis dont il revendique fièrement la parenté et dont il a raison de penser qu'ils sont les Pères de l'Église chantante. Je vous prie, Mesdames et Messieurs, de trouver là mon excuse de retarder de cinq minutes le haut plaisir que vous allez éprouver. Je n'ai chance d'être pardonné que parce que je suis le porte-parole de notre hôte.

Donc, dans un but unique : la manifestation de sa foi, M. l'abbé Perosi poursuit deux entreprises distinctes. D'abord, la réforme du chant religieux à l'église. En Italie, il vous est arrivé, n'est-ce pas? d'entendre, au milieu d'un office, austèrement célébré, une cavatine d'opéra à laquelle un organiste sans pudeur avait adapté des paroles sacrées. Ce n'est pas d'hier que des personnes pieuses se sont scandalisées d'une telle profanation et ont essayé de la faire cesser en substituant aux motets de hasard et de parodie les œuvres si admirables et si pures des grands anciens, en s'inspirant de ces œuvres pour continuer la tradition grégorienne. Il y a quarante ans que la société Sainte-Cécile a commencé, en Allemagne, dans ce sens, une campagne très active qui a déterminé, en Espagne, l'intervention de Pedrell et, en France, celle de Charles Bordes, le savant maître de chapelle de Saint-Gervais, le directeur de cette *Schola Cantorum* dont les chœurs vont interpréter la musique de M. l'abbé Perosi, affirmant une sorte d'alliance latine particulièrement significative. Apôtre de la propagande par le fait, notre hôte a composé des messes nombreuses, des psaumes de style volontairement, rigoureusement impersonnel, œuvres directement issues de l'art polyphonique du XVIe siècle. Ici, sans conteste, l'ancêtre est Palestrina, le liturgique par excellence, le séraphique, le détaché de la terre, dont les harmonies, pareilles à des architectures, semblent nées de la pierre même des temples divins, dont les musiques sont inséparables de l'église. Aussi, nous garderons-nous de jouer ici une note des messes ou psaumes du sublime catéchiste et de son ardent disciple.

La seconde entreprise poursuivie par le jeune prêtre est la restauration de l'oratorio au concert. Depuis de longues années, le genre a été absolument délaissé en Italie, son pays d'origine, où le théâtre, que le grand Verdi régénéra, paraît devoir entrer dans

une période de renaissance. M. l'abbé Perosi a voulu réagir contre cet état de choses en racontant dans la langue qu'il considère comme sa langue maternelle, la langue des sons, la vie du Christ, l'éternel drame de l'humanité. Il a dramatisé, en effet, non point un libretto d'occasion, modifiant plus ou moins les personnages des Saintes Écritures, mais le texte même de ces Écritures qu'il commente avec les multiples ressources de l'éloquence musicale, à la manière d'un prédicateur imposant au peuple, du haut de la chaire, par la puissance jamais lasse et toujours changeante du mot, la parole de Dieu. Cette forme diffère assez sensiblement, vous le voyez, Mesdames et Messieurs, de celle dont les compositeurs français contemporains se sont servis. Car, chez nous aussi, on a tenté la restauration de l'oratorio et, parmi nos chefs-d'œuvre, les *Béatitudes*, de notre grand César Franck, attestent, entre M. l'abbé Perosi et nos maîtres, non pas un accord quant aux moyens employés, mais une communauté d'aspiration singulièrement frappante. Là, les « ancêtres » sont évidemment Vittoria, dont le *Tamquam ad latronem* vous étonnera par l'extraordinaire opposition de la violence des foules hurlantes avec l'infinie douceur de Jésus résigné et étonné; Roland de Lassus, dont je vous recommande le *Nos qui sumus in hoc mundo*, où chantent toute la désolation des pauvres pécheurs, toute l'espérance des êtres en la paix future; Carissimi, le véritable père de l'oratorio, dont le fragment de *Jephté*, exemple superbe de la simple déclamation d'un texte commenté non seulement par une voix, mais aussi et surtout par les masses, vous montrera la source où M. l'abbé Perosi a le plus souvent puisé; Haendel, dont nous avons choisi un air du *Messie*, afin que vous y trouviez l'expression encore naïve du sentiment pastoral, et Bach, le patriarche qui eut vingt enfants, fit cent chefs-d'œuvre, fonda notre famille, et dont le choral, que vous allez entendre, est un des plus magnifiques qui soient.

Voilà, Mesdames et Messieurs, ce que notre hôte m'a prié de vous dire. Je vous le répète : je ne me serais pas permis de retarder de quelques instants votre plaisir si M. l'abbé Perosi ne m'avait demandé d'être auprès de vous son interprète. Je vous remercie de l'attention que vous m'avez fait l'honneur de m'accorder et je me hâte de donner la parole à la musique, à cette musique qui, vieille de tant et tant d'années, défie les siècles, porte à travers les âges la joie, la force, la beauté de son éternelle jeunesse, et qui conseille et protège dans la vie les hommes sachant l'aimer, la comprendre et écouter ses leçons.

*
* *

Patronnée par la Nonciature, présentée par un comité de dames patronnesses des plus brillants, assisté par un comité exécutif où se comptaient les noms de grands artistes et d'hommes du monde dévoués, soutenue enfin gracieusement par le *Figaro*, l'œuvre de Don Lorenzo Perosi devait être un succès... forcé, clamaient bien des gens que le puffisme des journaux italiens révoltait avec raison, mais qui, au fond, ce qui se comprend moins volontiers, ne pouvaient être maîtres de quelques petits sentiments d'envie mal réprimés pour ce jeune artiste étranger pour qui on allait dépenser tant d'argent, tandis que beaucoup de nos compositeurs ont attendu toute leur existence pour se faire jouer, quand ils ne sont pas morts en le souhaitant. D'où des courants très tranchés en faveur ou contre Don Perosi. Certes, le succès fut grand, il ne cessa de s'affirmer jusqu'aux dernières auditions, arrêtées en pleine vogue par la mort du Nonce, mais il resta toujours de bon aloi et ne fut en aucune façon un succès de *snobisme*. Il eût été curieux de permettre au public populaire de prendre contact avec l'œuvre, et peut-être aurions-nous eu là l'impres-

sion de sa juste portée. Car elle est supérieure, malgré quelques inégalités ou inexpériences, cette œuvre jeune d'un prêtte jeune de vingt-six ans. Et j'insiste sur la répétition de ce mot *jeune*, car la grande qualité aussi bien de l'œuvre que du compositeur, c'est leur *jeunesse*. L'œuvre est jeune parce qu'elle est naturelle, primesautière, presque improvisée; ceci est peut-être un défaut, mais l'auteur s'en corrigera par la suite. Quant à lui, il est jeune parce qu'il a conçu son œuvre en dehors de toutes préoccupations artistiques du moment, en dehors de tous les petits moyens dont est faite notre musique contemporaine. Laissant volontairement s'épanouir son âme, sincèrement, il est résolument remonté à un art simple et sincère, et a chanté comme un enfant. Noyés dans leurs petits moyens, souvent charmants, plus intéressés par le détail que par la ligne générale, beaucoup de nos musiciens se sont refusés à comprendre Don Perosi parce qu'il ne *parlait pas leur langue*. Ignorants de la musique du passé, de la musique grégorienne d'abord, à laquelle Don Perosi fait de larges emprunts; de la polyphonie palestrinienne, qu'il possède à fond et qu'il transpose à merveille dans son art; du style oratorio italien, si oublié de nos jours, et dont lui, Perosi, s'est nourri depuis quinze ans, comment voulez-vous qu'ils soient à même de le comprendre du premier coup, cet art pérosien qui leur échappe par tant de côtés? Certes, à la façon dont ils considèrent la musique, c'est-à-dire au point de vue purement moderne de l'harmonie outrée et des timbres, Don Perosi a beaucoup à apprendre d'eux, mais aux multiples points de vue dont nous parlions tout à l'heure, c'est Don Perosi qui est leur maître, et nous ne saurions trop les encourager à s'en pénétrer à leur tour.

Mais parlons maintenant de l'œuvre elle-même.

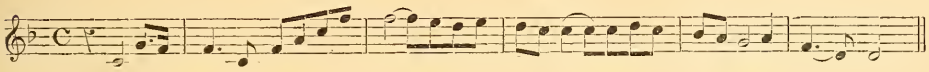
*
* *

La *Résurrection* comporte deux parties : l'une embrasse l'épisode de la Passion, qui va de l'agonie du Sauveur à la mise au tombeau; l'autre, la seconde, est toute pleine du triomphe de la Résurrection. A l'audition, la seconde paraît de beaucoup supérieure à la première, mais par la suite, surtout si l'on a la possibilité de lire l'œuvre au piano, il se dégage peu à peu de la première des impressions telles que l'on n'est pas loin de la tenir comme supérieure à l'autre, qui reste pourtant un magnifique tableau d'une seule venue, simplement grand, mais dont les détails n'ont pas les accents pénétrants de la première partie. De cette première partie nous retiendrons le superbe *prélude*, dont la réduction au piano ne peut donner qu'une faible idée; le rôle du *storico* ou historien récitant, malheureusement écrit dans une tessiture tout italienne et vraiment trop élevée. Le caractère purement carissimien du récit doit être pour beaucoup dans l'impression de haut style que donne l'œuvre entière. L'épisode du tremblement de terre (*terremoto*) est pour certains un peu enfantin, si on se reporte aux admirables déchaînements wagnériens et aux sublimes pages de beaucoup de nos maîtres de l'orchestre. Pour ma part, je le trouve conçu avec une intelligence rare, lui aussi a du style, et toute autre façon de le traiter musicalement et symphoniquement parlant, c'eût été lui accorder une importance qui aurait grandement nui à la *ligne générale* à laquelle semble tant tenir Don Perosi. Nous y aurions gagné d'avoir dans

l'œuvre, l'encombrant, un morceau d'orchestre, un intermède qui ne se serait en rien rattaché à l'action générale. Ainsi traité, il forme *un fond* au récit de l'évangéliste, sans recherche pittoresque, c'est parfait.

Plus en dehors, plus « morceau à détacher » est le duo des deux Maries, « *Plange, plange* », très Alex. Scarlatti, très italien, très dramatique aussi, mais d'un style toujours rare. Le récit du storico qui le précède est une pure merveille mélodique : « *Erant autem ibi Maria Magdalena...* » Quant aux chœurs de cette première partie, tous sont remarquables, surtout le chœur de femmes au pied de la croix, « *Crux fidelis* », animé du plus beau souffle palestrinien, quoique moderne, et le chœur final, « *Recessit pastor noster* », plus Bach par les moyens employés, mais toujours italien.

Dans la seconde partie, le prélude, avec son splendide thème de la Résurrection,



ses magnifiques appels alléluiatiques, empruntés à l'antienne du Samedi saint, repris trois fois par la foule des choristes, sa simplicité de moyens orchestraux, quoique puissants, reste vraiment une des pages maîtresses de l'œuvre.

A citer aussi la rencontre de Madeleine avec les Anges, et enfin celle avec le Christ sous la forme du jardinier, où Mlle Éléonore Blanc, qui chantait Madeleine, nous émut vraiment par son récit si simple et si suppliant : « *Domine, si sustulisti eum, dicito mihi ubi posuisti eum, et ego eum tollam* », de beaucoup supérieur au cri dramatique de *Rabboni !* trop italien pour mon goût, mais où tout le monde se pâma. Certes, il y a de la puissance à l'orchestre, mais le cri de ce Christ : *Maria !* et celui de cette Madeleine : *Rabboni !* sont-ce bien ceux que devaient proférer le Christ et la Madeleine que nous annonçait M. Perosi dans la première partie de son œuvre ? Je me hâte de dire qu'il n'y a pas faute contre le goût, c'est un peu excessif, voilà tout ! Mais voici le dernier alléluia des Anges et des Chérubins, qui chantent vraiment la plus divine musique qui soit ; on pense, sans raison, au chœur mystique du *Faust* de Schumann, à tout ce qui a été écrit de plus beau dans cet ordre d'idées, on est roulé littéralement dans une véritable vague de musique idéalement chaste et délicieuse, c'est absolument exquis. Si ce prêtre n'est pas un musicien, qui le sera? Voici que le Christ rencontre les Apôtres, surgit alors peut-être la plus belle impression de la partition, la mystérieuse et troublante page où le Christ déjà transfiguré prononce le « *Pax vobis* » incomparable. « Ce n'est rien, écrit M. Camille Bellaigue, ces quelques mesures étranges, et pourtant il n'est pas impossible que ce soit quelque chose d'admirable, sans réserve et pour toujours. »

Ainsi se termine vraiment l'œuvre, car, en guise de péroraison brillante, Don Perosi, après s'être inspiré uniquement du texte évangélique, emprunte au Moyen-Age, à la séquence *Victimæ paschali*, populaire celle-là, une terminaison purement chorale, populaire aussi et admissible pour cette raison la seule. Car elle est bien un peu bruyante et trop conçue en forme de strette à effet. Elle ne dépare pourtant pas l'œuvre, c'est un peu la queue de la pro-

cession. Le cortège, l'admirable et religieux cortège a passé, la foule s'est refermée, et l'on se bouscule un peu dans la rue; mais cela sent encore bon le romarin, les feuillages odoriférants dont la voie sacrée était tout embaumée, et qui dans l'espèce sont les belles floraisons mélodiques cueillies aux magnifiques parterres des vieux maîtres grégoriens, palestriniens et carissimiens, qui, infusés dans la bonne boisson pérosienne, forment encore une liqueur fort agréable, quoi qu'en puissent dire les amateurs forcenés de l'extra-moderne, du « *jamais vu* », qui ne peut exister en art, car on y est toujours le fils de quelqu'un.

(A suivre.) CH. BORDES.

L'exécution de l'oratorio *La Résurrection du Christ* fut remarquable de la part de l'orchestre Lamoureux, toujours inimitable, des Chanteurs de Saint-Gervais, rompus à ce style, et des solistes Mlle Éléonore Blanc, Jenny Passama, Reschiglian, Daraux et Berton. L'abondance des matières nous force à remettre au prochain numéro le compte rendu de la soirée du journal *la Croix,* la publication de l'allocution de notre président M. Guilmant, l'étude et l'examen de la presse parisienne et les conclusions sur l'action que doit avoir l'art de Don Perosi à notre époque.

ADDITIONS INÉDITES DE DOM JUMILHAC

A SON TRAITÉ DE

« La Science et la Pratique du Plain-Chant » (1673)

Le traité anonyme publié en 1673 sous le titre de : LA SCIENCE | ET LA | PRATIQUE | DU | PLAIN-CHANT, | Où tout ce qui appartient à la Pratique est étably par les | principes de la Science, | Et confirmé par le témoignage des anciens Philosophes, | des Pères de l'Église, et des plus illustres Musiciens; | Entr'autres de Guy Aretin, et de Jean des Murs. | *Par un Religieux Benedictin de la Congregation de S. Maur.* | A PARIS, | Chez LOUIS BILAINE, en la Grand'Sale du Palais, | au Grand Cesar, et à la Palme | M. DC. LXXIII. | *Avec Privilege du Roy, et Permission des Superieurs.* | — est regardé par les musicologues comme un des monuments les plus importants de la littérature du chant religieux, et par les bibliophiles comme un des plus rares et des plus précieux volumes imprimés en France pendant le dix-septième siècle.

Malgré les immenses progrès qu'une étude directe et approfondie des sources a apportés de notre temps dans les mêmes questions, la lecture de ce livre est toujours profitable, ne fût-il envisagé que comme un document historique nous renseignant sur l'état du chant liturgique à l'époque de son apparition. Frappé de son mérite et de la difficulté que les musiciens éprouvaient à le connaître, en raison de son excessive rareté, Th. Nisard s'associa

en 1847 avec Alexandre Le Clercq pour en donner une nouvelle édition, qui fut publiée par souscription. Les deux exemplaires de l'édition originale qui servirent de modèle à cette réimpression appartenaient à M. l'abbé Le Guillou et à M. l'abbé Pascal, qui fournit aux nouveaux éditeurs une notice sur l'auteur du traité anonyme, Dom Pierre-Benoît de Jumilhac. On retrouve à peu près tous les alinéas de cette notice — sans guillemets — dans un écrit bravement signé Th. Nisard, qui fut inséré dans la *Revue de Musique sacrée*, et dont il fut fait un tirage à part[1]. A son édition, Th. Nisard avait joint de plus une préface, de très nombreuses notes, une bonne table alphabétique des matières, et une « table onomastique des principaux auteurs cités », sorte de bibliographie musicale choisie, dans laquelle figurent, à côté de fort intéressantes descriptions d'anciens traités, plusieurs notices absolument étrangères au plain-chant. Dans la reproduction de l'ouvrage lui-même, Th. Nisard apporta un changement que justifiaient l'usage moderne et la commodité du lecteur ; il plaça au bas des pages les notes que l'auteur avait rejetées ensemble à la fin du volume. Il prit aussi grand soin — du moins l'affirma-t-il à plusieurs reprises — de collationner sur le célèbre manuscrit dit de Saint-Evroult, à la Bibliothèque Nationale, toutes les citations de Gui d'Arezzo, et il s'excusa en quelque sorte de n'avoir pu faire le même travail pour les extraits de Jean de Muris. Mais il n'eut aucune connaissance de l'existence, à la même Bibliothèque, parmi les papiers (non encore tous inventoriés à cette époque) du « Résidu de Saint-Germain-des-Prés », d'un exemplaire de l'édition primitive, *corrigé par l'autheur et disposé en l'estat auquel s'en doit faire la seconde édition*.

Nous espérons intéresser les heureux possesseurs de l'édition de 1673 et ceux, beaucoup plus nombreux, de la réimpression de 1847, en publiant la série de ces corrections autographes. Mais nous demandons place auparavant pour quelques remarques concernant l'auteur du traité.

L'ouvrage avait paru sous un si rigoureux anonyme, que des hésitations se produisirent pour son attribution à tel ou tel des savants religieux qui faisaient partie, au moment de son apparition, de la célèbre Congrégation de Saint-Maur. Le nom de Dom Jacques Le Clerc fut prononcé avec insistance. Un passage de la notice de M. l'abbé Pascal doit sur ce point être rappelé : « Il ne nous est pas facile, dit-il, de savoir à quel titre ce religieux avait pu mériter l'attribution... Toujours est-il que le secret du trop modeste écrivain avait été si bien gardé, que Dom Caffiaux, mort en 1677, ne connaissait pas le véritable auteur d'un ouvrage sorti du sein de sa propre Congrégation, en 1673. » Th. Nisard a reproduit et signé la même phrase sans s'apercevoir de l'erreur de fait ou de la faute d'impression qui faisait mourir Dom Caffiaux en 1677, au lieu de 1777[2]. Ni lui, ni l'abbé Pascal ne soupçonnaient le savoir musical de Dom Jacques Le Clerc, qui, étant vers 1665 sous-prieur du monastère bénédictin de la Trinité de Vendôme, avait composé deux ouvrages sur le chant liturgique :

1. *Biographie de Dom Benoît de Jumilhac*, par Th. Nisard. — Paris, E. Repos, s. d., in-8° à 2 col. (16 colonnes).

2. L'étourderie de Nisard est d'autant plus amusante, qu'il connaissait parfaitement la véritable date de la mort de Dom Caffiaux, 1777, et l'avait mentionnée en faisant place à ce religieux dans la table onomastique ajoutée à son édition du traité de Dom Jumilhac, p. 323.

un très savant et volumineux traité, et une méthode élémentaire, — ouvrages demeurés inédits, mais dont les manuscrits autographes ont été conservés et se trouvent à la Bibliothèque Nationale[1].

La théorie du chant liturgique était à ce moment l'objet des préoccupations et des recherches de plusieurs religieux Bénédictins. Lorsque Dom Le Clerc eut achevé de rédiger sa *Méthode facile et accomplie pour apprendre le chant de l'Église sans l'aide d'aucune gamme*, le manuscrit en fut soumis à l'examen consultatif de quelques-uns de ses confrères; les remarques rédigées par l'un d'eux citent « nostre deffunt Père Dom Modeste Joron », comme une autorité en la matière, et disent que « le R. P. Dom Benoist Jumillac *(sic)*, à présent prieur de Saint-Fiacre, a fort au net une Methode de Chant[2] ». Ce témoignage s'ajoute à ceux de Dom Martenne et de Dom Tassin, pour désigner Dom Pierre-Benoît de Jumilhac comme le seul et véritable auteur de *La Science et la Pratique du Plain-Chant*.

La récente publication, par M. l'abbé Vanel, du Nécrologe des religieux de la Congrégation de Saint-Maur décédés à Saint-Germain-des-Prés, a fixé définitivement la date de la mort de Dom Jumilhac, demeurée jusque-là incertaine : « Le vingtième jour du mois de mars mil six cent quatre-vingt-deux, est décédé en ce monastère Dom Pierre-Benoist Jumilhac, religieux prêtre de notre Congrégation, profès de Saint-Remy de Reims, natif de Saint-Jean-de-Ligourne, diocèse de Limoges, âgé de 71 ans. Il fut prieur de divers monastères de la Congrégation, visiteur des provinces de Bretagne et assistant du très R. P. Supérieur Général Dom Jean Harel. Il est enterré dans la grande chapelle de la sainte Vierge où est gravé : 21 martii 1682. » Les renseignements ajoutés à cette notice par M. l'abbé Vanel nous apprennent que Dom Jumilhac fut « plus distingué encore par ses vertus et par l'amour de son état » que par la noblesse de la race à laquelle il appartenait. Sa profession remontait au 6 avril 1630; après avoir, ainsi que le rappelle le Nécrologe, rempli dans la hiérarchie de son Ordre des fonctions élevées, il rentra en 1666, sur sa demande, comme simple religieux, à Saint-Germain-des-Prés, qu'il ne quitta plus[3].

L'assertion d'après laquelle le traité anonyme de Dom Jumilhac aurait eu en 1677 une deuxième édition — dont aucun exemplaire n'a été retrouvé — nous semble devoir s'expliquer par le travail de correction que l'auteur accomplit probablement vers cette date, et à la publication duquel nous devons maintenant arriver.

Chaque chapitre du traité étant divisé en paragraphes numérotés, nous ne croyons pas nécessaire, en imprimant les additions et corrections manuscrites relevées sur l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale (Ms fr. 19096), d'indiquer la double pagination des deux éditions de 1673 et de 1847. Nous distinguerons par des caractères *italiques* les changements introduits par l'auteur dans son texte primitif, duquel nous rappellerons fragmentairement, en caractères romains, les passages nécessaires. Les possesseurs de la première

1. Nous publierons dans la *Tribune de Saint-Gervais* des extraits de ces ouvrages.
2. Bibl. Nat., Ms. fr. 19103, fol. 1.
3. *Les Bénédictins de Saint-Maur à Saint-Germain-des-Prés, 1630-1672. Nécrologe,* etc., publié avec introduction, suppléments et appendice, par l'abbé J.-B. Vanel; Paris, 1896, in-4°, p. 36.

ou de la deuxième édition reporteront aisément sur leur exemplaire ces additions et ces corrections. Beaucoup d'entre elles paraissent ne résulter que d'une préoccupation littéraire ou grammaticale; elles doivent cependant piquer au moins notre curiosité, en nous faisant pénétrer pour ainsi dire dans l'atelier de l'écrivain, et en nous permettant d'étudier ses procédés de travail.

Préface

(1er alinéa) ... et qui en a traité avec plus *d'érudition* et de soin...

(6e alinéa)... ont esté mises en lumiere *par diverses personnes* sur le fait du chant...

(7e alinéa) ... où les meilleurs maistres de musique ont accoustumé d'estre *recherchez* et entretenus...

(Fin du 7e alinéa) ... ceux qui sont obligez *de l'enseigner*...

(9e alinéa) ... la pluspart semblent avoir esté *en ces derniers siecles*...

(10e alinéa)... les Papes Hormisdas, *Agathon* et plusieurs autres, tant Papes *et evesques qu'autres* signalez personnages...

(Fin du 10e alinéa). De sorte qu'il y a sujet de croire, qu'apres tous ces exemples ils n'auront aucune peine d'entrer dans ces sentimens, et d'imiter la conduite de si grands et de si saints personnages, et qu'ils ne negligeront pas d'appliquer leur esprit et leurs soins à une chose, à laquelle la condition de leur estat Ecclesiastique ou Religieux et le rang ou la dignité qu'ils y tiennent les oblige si étroitement, *puisqu'elle* fait non-seulement la principale et la plus importante, mais aussi la plus ordinaire et la plus continuelle de leurs occupations, *et* qu'ils ne peuvent negliger un devoir si important sans blesser leur conscience et sans s'engager dans une des plus grandes miseres de la vie, qui est de faire profession d'un art ou d'une science et *de s'obliger à s'y exercer et à la practiquer pendant tout le cours de leur vie, sans vouloir seulement donner un peu d'application à quelque bonne methode, qui leur en rende facile tant l'intelligence que la pratique; et ainsy n'en acquérir jamais la perfection. Laquelle misère Aretin n'a pas oublié de déplorer au sujet du chant, donnant la qualité de fous à ceux qui s'y employent de la sorte, et qui sont aussy ignorans après s'y estre exercez une centaine* (sic) *d'années, comme ils estoient au premier jour.*

(A suivre.) MICHEL BRENET.

MOIS MUSICAL

PARIS

Saint-Gervais. — Nous ne reviendrons plus sur le programme de la Semaine sainte de Saint-Gervais, que nos lecteurs ont eu déjà sous les yeux. Nous constaterons seulement que ces admirables offices se sont classés d'eux-mêmes dans les grandes manifestations artistiques de la capitale, et que les fidèles s'y pressent toujours, surtout le Vendredi saint, où l'église est littéralement comble. Cette année, pour la première fois, les enfants de la *Schola* y ont pris part au chœur et sous la direction de M. Gastoué, en se chargeant presque exclusivement de la partie grégorienne des Matines et des Laudes. Beaucoup ont remarqué le caractère vraiment grégorien de leur débit, dans les antiennes et dans les psaumes. Pour la première fois aussi, la prononciation romaine a été admise à Saint-Gervais, aussi bien au chœur qu'à la tribune. Il serait à souhaiter qu'il en soit ainsi aux offices paroissiaux; on ne saurait trop imposer cette méthode qui, plus logique, est incontestablement plus mélodieuse et plus artistique. Les Chanteurs de Saint-Gervais sont résolus, du reste, à ne plus chanter qu'à l'italienne dans leurs nombreux voyages de propagande. Ils ont déjà commencé, du reste.

Une heure de musique à la Bodinière. — M. Emile Engel, qui, on le sait, consacre chaque semaine une heure à l'audition de musique ancienne et moderne, le plus souvent inconnue du grand public, faisant en cela œuvre des plus recommandables, ce qui ne nous étonne pas de cet excellent et sérieux artiste, a cette fois consacré sa matinée du mercredi des Cendres à une audition d'œuvres de Schütz, précédée d'une causerie fort agréable de M. Pirro sur le vieux maître allemand, qui n'était, du reste, qu'une réduction de l'intéressante conférence qu'il doit un jour faire à l'Institut Catholique, pour nos conférences mensuelles, conférence qui fut retardée par la venue de Don Perosi et la séance de la chapelle de la Croix qui la remplaçait. Un quatuor d'excellents artistes, stylés par M. Engel, assistèrent le conférencier et exécutèrent les plus beaux d'entre les *Concerts spirituels* du grand maître allemand. Nous aurons du reste à revenir sur cette conférence et ses exemples.

DÉPARTEMENTS

Béziers (Hérault). — Nous recevons de Béziers la lettre suivante :

« Permettez-moi de vous envoyer les programmes des exécutions données par la maîtrise de la Madeleine en ces derniers temps, afin que vous puissiez en parler dans la *Tribune* :

« A la *Chambre musicale*, le 27 mars, concert symphonique et vocal. Au programme : *Populo meus* de Vittoria; *Alleluia, Salve Virgo*, grégorien; *O vos omnes* de Vittoria, et *Regina cœli* d'Aichinger.

« Concert très réussi, on a fait bisser le *Regina cœli* et tous les autres morceaux ont été vigoureusement applaudis. Quoique chantant *a cappella* nous avons obtenu une exécution réellement parfaite.

« Jeudi saint, à la Madeleine, concert spirituel. Fragments de la Passion selon saint Mathieu de Bach; *Popule meus* et *O vos omnes* de Vittoria; *Ave verum* de Mozart. L'exécution a été excellente en tous points, et les journaux de la région le constatent unanimement. »

Le jour de Pâques, on a exécuté une messe de M. Rozier, organiste de la paroisse, les faux-bourdons du seizième siècle; l'*Hæc dies* grégorien, le *Regina cœli* d'Aichinger, et un *Tantum ergo* de Bach. A l'orgue, M. Rozier a joué à l'offertoire le premier allegro de la cinquième sonate de Guilmant, et à la sortie l'*Alleluia* du Messie, transcrit par Th. Dubois.

Notre correspondant ajoute :

« Vous voyez, cher Monsieur, que votre visite au milieu de nous commence à porter ses fruits, et que M. Rozier et M. Croizier, maître de chapelle, s'efforcent de faire connaître ici ces belles œuvres en marchant de loin sur vos traces. »

Nous savons combien la ville de Béziers est amateur de musique, et nous savons aussi que la *Chambre musicale* de cette ville, qui a déjà tant fait pour l'art, ne saurait trop encourager nos deux jeunes confrères dans la voie qu'ils se sont tracée.

Chambéry. — Nous apprenons avec un vif plaisir que M. Louis Bonnel, le jeune chef d'orchestre du Cercle musical de Chambéry, a fait exécuter à l'un de ses derniers concerts et avec grand succès l'*O vos omnes* de Vittoria, et des fragments de la *Résurrection de Lazare* de Perosi.

Laon. — Le dimanche 19 février, très remarquable séance à la Cathédrale, un des plus beaux spécimens de l'architecture du treizième siècle. C'était à l'occasion de l'inauguration de l'orgue monumental (32 pédales), installé sur la tribune par M. Didier. Tour à tour, M. de La Tombelle et M. Tournemire ont fait admirablement valoir la polyphonie de ce magnifique instrument, et les Chanteurs de Saint-Gervais, placés dans la galerie du triforium, réveillaient dans l'antique cathédrale les harmonies des temps passés. L'impression en fut profonde pour toute l'assistance, très nombreuse et présidée par Mgr Deramecourt, le nouvel Evêque de Soissons, qui a tenu à féliciter chaudement tous les artistss qui avaient prêté leur concours à cette imposante cérémonie.

Nancy. — Notre collaborateur et ami, M. André Pirro, nous adresse sur les concerts de Nancy la note suivante que nous nous empressons d'insérer, heureux que nous sommes d'avoir une occasion de proclamer hautement notre admiration pour la belle campagne artistique que poursuit depuis plusieurs années M. Guy Ropartz, directeur du Conservatoire de Nancy. M. Guy Ropartz a donné à la France une magnifique leçon de décentralisation, réellement artistique et féconde, on ne saurait trop l'en louer et dire en quel degré d'admiration on doit le tenir.

« Au dixième concert, on entendit la cantate *Wer weiss, wie nahe mir meine Ende?* (Qui peut prévoir sa fin prochaine?) de J.-S. Bach, le Psaume CXXXVI de M. J. Guy Ropartz, et la symphonie avec chœurs. Soumis à une interprétation aussi ferme que vivante et enthousiaste, l'orchestre et les chœurs donnèrent, du chef-d'œuvre de Beethoven, une exécution chaleureuse et très sûre, et, par de mêmes qualités de discipline et d'intelligence, sur des exigences bien différentes, parfirent le succès de la cantate *Wer weiss*, auquel les solistes eurent une part prépondérante. Grâce à la traduction française de MM. Guy Ropartz et G. Vallin, grâce au style de M. Paul Daraux et au talent des autres récitants, le texte ne laissa rien d'obscur, de ce que Bach se fût imposé de faire comprendre, en des termes dont, aujourd'hui, les auditeurs ont parfois quelque peine à pénétrer entièrement le sens, s'ils n'y sont aidés. Dans le Psaume CXXXVI *(Super flumina Babylonis)* de M. Guy Ropartz, le vocabulaire de Bach s'est enrichi de toutes les expressions modernes, qui nous le font plus clair, soit qu'il s'agisse de décrire — tel motif de clarinette ondulant sur les vagues — ou bien que, après un accord de l'orgue, dont la sonorité impérieuse, tout à coup découverte, semble tragique, les imprécations éclatent, les murailles se renversent, tandis que, poursuivi depuis le préambule d'orchestre jusqu'aux dernières plaintes de hautbois parmi des hélas, le développement continue des rythmes et des thèmes maintient l'impression générale que les chœurs précisent, en cette langue de la polyphonie, plus abstraite, toutefois imagée, si l'on

sait reconnaître la valeur démonstrative de ses formes, et admettre que les plus austères, et même l'imitation rigoureuse en canon, peuvent recevoir quelque intention à signifier.

« Ce sont de telles œuvres qu'il faut demander à la musique moderne quand elle interroge les textes saints. Ils renferment assez de trésors pour éveiller des inspirations personnelles et sincères, où l'étude quotidienne des grands maîtres d'autrefois ne s'accuse que par un air de parenté, où paraît le plus bel éloge, mais ne fasse jamais songer au « déjà entendu ». »

Tarbes. — Le 14 mars, audition de la *Schola* de Tarbes, habilement dirigée par M. Canton, qui déploie pour la réussite de cette œuvre une activité et une volonté dignes des plus grands éloges. Cette réunion était donnée à l'occasion du passage de M. F. de La Tombelle, qui avait accepté de venir donner une séance d'orgue. Le programme a été des plus intéressants : deux *Béatitudes* de C. Franck et plusieurs motets modernes. Le récital d'orgue commença par le magistral *Prélude* de Bach en *mi bémol* et quelques pièces modernes exécutées par M. F. de La Tombelle, dans un style parfait et la sûreté qui lui est coutumière. Grand succès pour tous et quête des plus fructueuses au profit des pauvres.

Toulouse. — Le 13 mars, la *Tolosa,* société de musique religieuse, qui s'est fondée dernièrement, a donné son premier concert, dont le succès a été remarquable. La *Tolosa,* dirigée par M. Soulignac, était au grand complet avec l'orchestre du théâtre. Le programme se composait de plusieurs œuvres orchestrales de F. de La Tombelle, dirigées par l'auteur, parmi lesquelles la *Légende* et le *Cortège nuptial,* qui ont été grandement applaudis. Puis une scène lyrique sur le *Super flumina Babylonis,* par M. A. de B., habilement traitée, d'une bonne sonorité, et enfin *Ruth,* églogue biblique de C. Franck, jouée dans son entier, dont le charme pénétrant a ravi l'assistance. Cette œuvre était dirigée en toute perfection par M. Montanié, second chef du théâtre, et les soli étaient admirablement tenus par Mlle Bourgeois, M. Balleroy, Mme Bentaboli et M. Soulignac. — Le jeudi 16 mars, superbe récital d'orgue donné par M. F. de La Tombelle, sur le bel instrument de l'église du Taur, un des meilleurs sortis de la maison Puget, de Toulouse. La société la *Tolosa* complétait le programme par plusieurs morceaux de C. Franck, Saint-Saëns et Bach. Très remarqués à l'orgue le *Prélude* et *Fugue* en *mi bémol* de Bach, la *Sonate* de Lemmens et la *Marche funèbre* de Guilmant. Ce dernier morceau, d'une si brillante virtuosité et aux timbres si imprévus, a particulièrement ravi l'auditoire très nombreux qui avait déjà applaudi M. de La Tombelle au concert de la *Tolosa,* où il dirigeait ses œuvres à l'orchestre.

Tours. — Dimanche 19 mars, intéressante séance de musique de chambre chez les frères Thomas, fondateurs des Concerts classiques tourangeaux, qui avaient consacré le programme aux œuvres de M. F. de La Tombelle. Très applaudis un trio, une sonate de piano et violon et plusieurs mélodies chantées à ravir par Mme Guivy. L'auteur était au piano et reçut à la fin de la séance une brillante ovation d'un public que deux heures et demie de musique symphonique n'avaient pas lassé.

ÉTRANGER

Barcelone. — *Concert extraordinaire de Musique chorale religieuse ancienne,* par l'*Orféo Catala,* sous la direction de son chef, M. Luis Millet (180 exécutants, dames, hommes et enfants). Programme : Alléluia grégorien : *Justus germinabit; Ave verum* de Josquin des Prés; *Pulvis et umbra sumus* de Rol. de Lassus; *Miserere mei Deus* d'Allegri; *Improperia, Stabat* et *Peccantem me quotidie* de Palestrina; *Emendemus in melius* de Moralès; *Tenebræ factæ sunt* et *O magnum mysterium* de Vittoria. Voici, certes, un magnifique programme qui ne nous étonne pas de la vaillante société catalane, dont nous avons souvent parlé. M. Vincent d'Indy, qui a eu le plaisir de l'entendre, lors de son passage à Barcelone, où il était appelé pour la direction des trois magnifiques concerts qui ont été un événement artistique si capital, nous a dit en quelle estime il tenait la belle société chorale et son chef estimé. « C'est un ensemble admirable d'une puissance incomparable. Quant au pupitre d'alto, jamais je n'en ai entendu de semblable. » Voici ses propres paroles. Tous les journaux ne tarissent pas d'éloges sur l'exécution du dernier Carême.

Rome. — Nous recevons de Rome les nouvelles grégoriennes suivantes : « A la « Providenza » des Religieuses Pallottines in via Salaria, inauguration, le jour de Noël, du Vespéral et du Psautier noté de Solesmes. Grâce aux six répétitions faites sous la direction de M. Holly (organiste du Séminaire Anglais), réussite parfaite. »

— « La saint Thomas de Cantorbéry, fête patronale du Séminaire Anglais, a été fêtée avec la messe à trois voix d'homme de Don Lorenzo Perosi, avec *Benedictus* et *Lauda Sion* de Palestrina. »

— « Le 3 janvier, au noviciat Vallombrosain de Galloro (près Albano), conférence sur le chant grégorien par M. Holly. »

Programmes de Semaines saintes

Dublin (Irlande), église Sainte-Thérèse, Ténèbres de 1899 :

MERCREDI SAINT : *In monte Oliveti, Tristis est anima mea* et *Ecce vidimus*, de Palestrina. *Amicus meus, Judas mercator, Unus ex discipulis, Eram quasi agnus, Una hora, Seniores populi*, de Vittoria. *Benedictus* (faux-bourdon), *Christus factus est* en chant grégorien, et *Miserere* de Palestrina.

JEUDI SAINT : *Omnes amici mei, Velum templi, Vinea mea*, de Palestrina ; *Tanquam ad latronem, Tenebræ factæ sunt, Animam meam, Tradiderunt me, Jesum tradidit impius, Caligaverunt*, de Vittoria. Aux Laudes, mêmes chants que le mercredi.

VENDREDI SAINT : *Sicut ovis, Jerusalem surge, Plange quasi virgo*, de Palestrina. *Recessit, O vos omnes, Ecce quomodo, Astiterunt, Æstimatus sum, Sepulto Domino*, de Vittoria. Aux Laudes, mêmes chants que le mercredi.

En un mot, la réexécution presque exacte des *Semaines Saintes* de Saint-Gervais, ce dont nous nous réjouissons grandement, chantées sur nos éditions, absolument conformes à nos traditions, par quarante voix d'hommes et d'enfants chantent à cappella, sous la direction de M. Vincent O'Brien, dont nous avons eu la visite l'automne dernier, assisté de M. Edward Martyn, qui voulut se compter parmi les bienfaiteurs de notre orgue d'étude et à qui nous devons la communication de ce programme. Voici un coup d'audace qui mérite d'être donné en exemple aux timorés qui entrelardent un *Benedictus* de Palestrina entre deux morceaux de messes au goût du jour, et qui, parce qu'ils ont chanté l'*O vos omnes*, s'épongent le front en disant : « Vous voyez le mal que ça me donne, et pour encore essuyer les sarcasmes du vicaire un tel ! » Pauvre France !

Padoue (Italie). — LE JOUR DES RAMEAUX : *Pueri Hebræorum* de Palestrina ; *Gloria laus* de Ravanello ; *Kyrie* de Lotti ; *Passion* de Soriano, *Credo* et *Agnus Dei* de Mitterer ; *Sanctus* de Croce. Introït, offertoire et communion en chant grégorien.

Graduel et Trait de Tebaldini. — Le soir, *Pange lingua* de Perosi. *Psaumes* de Tebaldini et Ravanello, *Tantum* de Ravanello.

MERCREDI, JEUDI ET VENDREDI SAINTS aux Ténèbres : Répons d'un auteur ancien, provenant des archives de la chapelle du Santo et du XVIe siècle, sauf les neuvièmes répons qui furent de Grassi, Bottezzo et Palestrina ; *Benedictus* de Palestrina ; *Miserere* de Ravanello. Le matin, fragment des messes de Haller, Singenberger, Mitterer, Lotti et autres pièces de Piel, Haller, Perosi et Vittoria.

Somme toute, solide programme d'une maîtrise qui ne sacrifie pas au goût du jour et qui suit résolument des traditions les plus recommandables. Nous nous permettrions de trouver que la part moderne est un peu excessive et que la Cécilienne, dont nous respectons grandement les tendances, pourrait peut-être faire une part un peu plus grande aux maîtres anciens, les vrais, avec lesquels nous aurons toujours de la peine à lutter. En cela, les maîtrises de Dublin et de Saint-Gervais méritent des suffrages tout particuliers.

G. DE BOISJOSLIN.

VOYAGES DE PROPAGANDE DES CHANTEURS DE SAINT-GERVAIS

Les voyages de propagande des Chanteurs de Saint-Gervais en province deviennent si nombreux, que nous renonçons à en donner, comme par le passé, des comptes rendus détaillés. Nous nous bornerons à les consigner dans notre Mois musical. C'est ainsi que, rappelés à Marseille le mois dernier, ils y retrouvèrent leur succès de décembre dernier, en y exécutant de nouveaux morceaux de leur répertoire, auquel le public,

par acclamation, voulut ajouter la fameuse *Bataille de Marignan* et la chanson populaire : *Voici la saint Jean*, que les Chanteurs exécutèrent en fin de concert avec la meilleure grâce du monde.

A cette même tournée, ils chantèrent pour la troisième fois à Valence, assistés de Mlle Eléonore Blanc, qui remporta un éclatant succès. A Montélimar, ils exécutèrent une messe, et enfin, à Lyon, deux séances : un concert sous les auspices des Concerts symphoniques, et une conférence à l'Université, où M. Hallays redonna, avec les exemples des chœurs de Moreau, la si intéressante conférence sur *Racine poète lyrique*, qui eut tant de succès à l'Institut Catholique de Paris.

Le 22 avril prochain, les Chanteurs repartent en campagne, cette fois dans l'Est, à Vesoul et à Besançon.

G. de B.

BIBLIOGRAPHIE

L'Ancienne Maîtrise de Notre-Dame de Chartres, du cinquième siècle à la Révolution, *avec pièces, documents et introduction sur l'emploi des enfants dans l'office divin aux premiers siècles*, par M. l'abbé Clerval. — Paris, 1899, in-8°, xx-366 p.

Le livre de M. l'abbé Clerval est tel qu'il peut à la fois intéresser les historiens qui ne sont pas étrangers aux choses de l'art et les artistes, beaucoup plus rares, qui ont quelque teinture de critique historique ; notre auteur est à la fois un musicien et un savant.

Nous dirons par ailleurs ce que lui doit la science historique et comment sa thèse de doctorat ès lettres sur *les Ecoles de Chartres au Moyen-Age*[1], aujourd'hui introuvable, a reçu, lors de son apparition en Sorbonne et dans le monde de l'érudition, un accueil unanime et flatteur ; la meilleure critique est au service de M. l'abbé Clerval.

Nous retrouvons cette qualité maîtresse dans le volume sur l'ancienne maîtrise de Notre-Dame de Chartres ; en outre, ce travail se lit avec un agrément facile qui nous le fait aimer, et néanmoins, nous apprend son savant auteur, « j'ai dû, pour le composer, feuilleter bien des parchemins poudreux, puisqu'il ne renferme que de l'inédit... Ceux qui en étaient l'objet, ces petits enfants de la Psallette, véritables oiseaux de Notre-Dame, à la voix et au costume gracieux, me l'ont rendu sans cesse intéressant. Il me semblait les voir et les entendre encore à travers les vieux papiers qui me parlaient d'eux, et je me félicitais d'assurer à ces petits virtuoses qui chantèrent dans notre belle cathédrale Dieu et Notre-Dame, une immortalité que de plus grands pourraient leur envier. »

L'abbé Clerval étudie donc cet organisme de l'ancienne hiérarchie ecclésiastique, ce petit groupement que la tradition revêtait presque de la personnalité juridique, la maîtrise, et il nous apprend quelles furent à Chartres ses destinées, comme l'abbé Chartier[2] s'est fait l'historien de la maîtrise de Notre-Dame à Paris, et les abbés Collette et Bourdon[3] ont étudié la maîtrise de Rouen. Et à Chartres, à la suite de notre guide, nous pénétrons dans la vie privée des maîtres et des élèves de la maîtrise, nous assistons aux leçons que ceux-ci reçoivent de ceux-là, aux offices, aux réjouissances des uns et des autres, et le dernier chapitre nous raconte comment, dans la tourmente révolutionnaire, la vieille maîtrise de Chartres disparut avec tant d'autres beaux souvenirs du passé. Nous constatons donc pendant l'ancien régime une préoccupation féconde des choses d'art appliquées à la religion ; on ne laissait pas au hasard de l'improvisation le soin

1. Paris, Picard, in-8°.
2. *L'Ancien Chapitre de Notre-Dame de Paris et sa Maîtrise*, par l'abbé Chartier ; Paris, 1890, in-12.
3. *Histoire de la Maîtrise de Rouen*, par les abbés Collette et Bourdon ; Rouen, 1892, in-4°.

de dire les louanges divines, mais depuis le haut Moyen-Age jusqu'à la Révolution, des maîtres et des disciples vivaient dans la pratique perpétuelle du chant liturgique auprès de nos cathédrales.

Il fallait le dire, et cela, l'abbé Clerval, comme savant, le devait à l'histoire ; comme musicien, à la restauration de son art ; comme catholique, à la dignité de sa foi : à tous ces titres, il faut le remercier.

PIERRE AUBRY.

PARTICIPATION DES ŒUVRES CATHOLIQUES

A L'EXPOSITION DE 1900

Nous recevons du Comité de patronage pour la participation des œuvres catholiques à l'Exposition universelle de 1900, la note suivante, que nous nous empressons d'insérer en invitant nos correspondants à bien vouloir y répondre de leur mieux et selon leurs moyens.

« Au nom du Comité de patronage pour la participation des œuvres catholiques à l'Exposition universelle de 1900, présidé par Mgr Péchenard, Recteur de l'Institut Catholique de Paris, la Commission de l'Art religieux, ayant à présenter un rapport sur les établissements et méthodes d'enseignement de l'art religieux et de la musique sacrée, fait appel aux maîtrises, grands séminaires, petits séminaires, collèges ecclésiastiques, pensionnats et écoles libres des deux sexes, patronages, sociétés chorales, etc., pour lui fournir les documents et travaux de nature à faciliter son travail.

« C'est un devoir pour les fils de l'Église catholique de lui rendre témoignage en faisant connaître les œuvres suscitées par son esprit et soutenues par la foi : c'est aussi leur devoir envers la patrie française de montrer ce qu'ils ont fait pour elle et quel dévouement constant et pratique ils apportent à son service.

« Les communications doivent être adressées à M. VINCENT-DARASSE, secrétaire de la Commission de l'enseignement de l'art, à l'Institut Catholique, 74, rue de Vaugirard, Paris.

POUR LA COMMISSION :

Le Président,

M. EMILE EUDE,
Architecte du monument national
de Vaucouleurs.

Le Ch. Fr. JUSTINUS,
Secrétaire général de l'Institut des Frères
des Ecoles chrétiennes,

Le Ch. Fr. CHARLES,
Directeur des Ecoles de Saint-Luc.

MM.

ALEXANDRE GEORGES,
Professeur de composition à l'Ecole de musique religieuse.

MAHAUT,
Professeur d'orgue à l'Institut national
des Jeunes Aveugles.

P. BELLENOT,
Maître de chapelle de Saint-Sulpice.

MM.

CHARLES BORDES,
Maître de chapelle de Saint-Gervais,
Co-Directeur de la *Schola Cantorum*

DESLANDRES,
Maître de chapelle de Notre-Dame
des Batignolles.

Le Chan. GABERT,
Maître de chapelle de Notre-Dame de Plaisance.

Le Secrétaire,

M. VINCENT-DARASSE,
Secrétaire général de la Société de Saint-Jean.

Le Gérant : ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — 4-99.

Cinquième Année N° 5 Mai 1899

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*)	BUREAUX	ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*)
Étranger (Union postale). . 11 fr.	*15, Rue Stanislas, 15* PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs

SOMMAIRE

Racine, poète lyrique. Conférence prononcée le 9 février au grand amphithéâtre de l'Institut Catholique . . . . . André Hallays.
La tradition ancienne dans le chant byzantin . . . . . Amédée Gastoué.
La dernière fugue de J.-Séb. Bach (Un problème musical) . . . . . J. Marnold.
Additions inédites de Dom Jumilhac à son traité de « La Science et la Pratique du Plain-Chant » (1673) (suite). . . . . Michel Brenet.
Nos conférences mensuelles . . . . . Jean de Muris.
Mois musical . . . . . G. de Boisjoslin.
Notes bibliographiques . . . . . Pierre Aubry.
— . . . . . Ch. Bordes.

Encartage musical : *Ave Maria* à 4 voix. . . . . Gaetano Foschini.

RACINE, POÈTE LYRIQUE

Mesdames,
Messieurs,

RACINE est mort, il y a deux cents ans, le 21 avril 1699. Ce grand anniversaire sera, dans peu de temps, célébré comme il convient par les poètes, par les lettrés, par l'Académie, par le théâtre. M. le Curé de Saint-Etienne-du-Mont, qui possède dans son église la sépulture de Jean Racine, et M. le Curé de La Ferté-Milon, ville natale de Racine, commémoreront la mémoire du poète par des cérémonies religieuses. La *Schola Cantorum* a pensé qu'elle devait son tribut d'hommages au poète des chœurs d'*Esther*, des chœurs d'*Athalie* et des *Cantiques spirituels*. Racine en effet a été un poète lyrique, et toute son œuvre lyrique est une œuvre chrétienne. C'est à ce double titre que la *Schola, Société de musique religieuse*, a pu se croire autorisée à célébrer, elle aussi, le deuxième centenaire de la mort de Jean Racine. Elle a demandé aux Chanteurs

de Saint-Gervais de vous faire connaître, par quelques exemples, les musiques diverses qu'ont inspirées les chœurs et les cantiques de Racine, et elle m'a chargé de vous dire brièvement quels sont les caractères essentiels de cette poésie lyrique.

Peut-être est-il impossible de donner une définition de la poésie lyrique qui soit satisfaisante. On peut aisément caractériser le genre épique, le genre dramatique, mais non le lyrique. Si l'on s'en tient à l'étymologie du mot, on appellera lyrique toute poésie qu'accompagne le son de la lyre. Cependant ce n'est point ainsi que l'entendent les modernes. D'une part, Eugène Scribe, qui a versifié toutes sortes de drames et de comédies destinées à être mises en musique, n'a jamais passé pour un poète lyrique. D'autre part, Victor Hugo et Lamartine ont écrit leurs plus beaux vers sans jamais songer qu'on les pût accompagner d'une mélodie quelconque, et pourtant on a coutume de les considérer comme de grands lyriques. *Le Lac* est, semble-t-il, un poème lyrique. Mais voici la note que Lamartine a placée à la suite de ce morceau : « On a essayé mille fois d'ajouter la mélodie plaintive de la musique au gémissement de ces strophes. On a réussi une seule fois. Niedermeyer a fait de cette ode une touchante traduction en notes. J'ai entendu chanter cette romance, et j'ai vu les larmes qu'elle faisait répandre. Néanmoins *j'ai toujours pensé que la poésie et la musique se nuisaient en s'associant. Elles sont l'une et l'autre des arts complets : la musique porte en elle son sentiment; de beaux vers portent en eux leur mélodie.* »

Si nous allons au fond des choses, nous discernons très vite qu'on désigne du même mot deux poésies très différentes : l'une collective et l'autre individuelle. Cette distinction n'est point d'aujourd'hui. Elle date du temps des Grecs. Ceux-ci ont connu deux poésies lyriques : celle des Eoliens et celle des Doriens.

La première, celle des Éoliens, était un chant exécuté par un poète, qui s'accompagnait sur la lyre en faisant des gestes appropriés : car on ne séparait jamais la poésie ni de la musique ni de la danse. Ce chant exprimait les idées et les sentiments du poète musicien. Telles les poésies d'Alcée, de Sapho et d'Anacréon.

Le poème lyrique dorien était un chœur. Avec des danses et des évolutions, ce chœur célébrait les dieux, les héros, les citoyens illustres, les vainqueurs des jeux. Le chant collectif exprimait des sentiments collectifs et des idées générales. Le poète était l'interprète du peuple ou de la cité dans les solennités publiques. Ce fut la poésie de Stésichore et de Pindare.

Le théâtre athénien est sorti de ce lyrisme dorien. Il est né du dithyrambe que l'on chantait aux fêtes de Dionysos. Le chœur feignit une action. Les auteurs tragiques tirèrent de cette troupe de choristes d'abord un acteur, puis deux, puis trois. Et le chœur des tragédies grecques se composa en quelque sorte des débris du dithyrambe primitif.

Pardonnez-moi ce bref retour vers la littérature grecque. Car nous saisissons là très clairement une distinction, pour ainsi dire organique, que nous retrouvons dans nos littératures modernes. Il y a toujours deux lyrismes : l'*éolien*, c'est chez nous l'ode où le poète exprime ses rêveries, ses haines, ses enthousiasmes, ses désespoirs ; et le *dorien*, c'est-à-dire, pour les modernes, le cantique religieux ou l'hymne patriotique.

Racine a été assurément un poète lyrique, au sens dorien du mot, lorsqu'il a écrit les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*. Nous nous demanderons, à la fin de de cette causerie, s'il n'a pas été aussi parfois un poète lyrique au sens éolien du mot, comme Alcée, comme Sapho, comme Lamartine.

I

LE LYRISME DES CHŒURS

Il y avait douze ans que Racine avait renoncé au théâtre, lorsque, sur la demande de Mme de Maintenon, il écrivit *Esther*, « tragédie tirée de l'Ecriture sainte », destinée à être représentée par les jeunes filles de la maison de Saint-Cyr.

A une époque où le genre tragique, tel que Corneille et Racine lui-même l'avaient compris et pratiqué, ne comportait aucun intermède lyrique, d'où vint à Racine l'idée d'introduire un chœur dans l'action dramatique ?

La musique était fort en honneur à Saint-Cyr. Louis XIV en raffolait. Mme de Maintenon la goûtait moins. Mais elle se disait sans doute que le Roi prendrait plaisir à venir à Saint-Cyr pour y écouter les voix des jeunes filles. Les demoiselles de Saint-Cyr cultivaient donc la musique, et, comme le dit Racine lui-même, dans la préface d'*Esther*, « on ne leur laisse point perdre un talent qui peut les amuser innocemment et qu'elles peuvent employer un jour à chanter les louanges de Dieu ». Nous savons d'ailleurs ce qu'on chantait à Saint-Cyr. Les livres de musique de la maison sont aujourd'hui conservés à la bibliothèque de la ville de Versailles. Ils contiennent des chants et des motets d'église composés par Nivers, les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* et de quelques autres tragédies sacrées représentées sur le théâtre de Saint-Cyr, les morceaux d'un grand nombre d'opéras de Lulli, arrangés à l'usage des demoiselles, etc. Certaines jeunes filles jouaient du violon et les autres du clavecin. Le Roi, pour les divertir, leur donnait souvent l'agrément des musiciens de sa chambre. D'autres fois, il envoyait à Saint-Cyr les trompettes, timbales, tambours et fifres dont on se sert dans les troupes à la guerre. « On les faisait entrer, disent les Mémoires des Dames de Saint-Cyr, dans la cour royale; les trompettes et les timbaliers étaient à cheval, les tambours et les joueurs de fifre à pied. Toutes les demoiselles se tenaient aux fenêtres, depuis le premier étage jusqu'en haut; la communauté était au rez-de-chaussée. Ces musiciens, avec les officiers qui les commandaient, firent deux ou trois fois le tour de la cour, gravement, en jouant des airs guerriers, les trompettes à part avec les timbaliers, les tambours et les fifres ensemble. Ce fut un plaisir fort majestueux et agréable. »

Ce fut donc pour permettre aux demoiselles de Saint-Cyr de tirer parti de leur science de la musique et du charme de leur voix que Mme de Maintenon demanda à Racine de composer « une espèce de poème où le chant fût mêlé au récit ». Et Racine ajoute dans la préface d'*Esther* : « J'entrepris la chose, et je m'aperçus qu'en travaillant sur le plan qu'on m'avait donné, j'exécutais en quelque sorte un dessein qui m'avait souvent passé dans

l'esprit, qui était de lier comme dans les anciennes tragédies le chœur et le chant avec l'action et d'employer à chanter les louanges du vrai Dieu cette partie du chœur que les païens employaient à chanter les louanges de leurs fausses divinités. »

L'occasion d'un divertissement de jeunes filles, voilà le prétexte. Mais le désir de ressusciter la tragédie grecque, à la fois dramatique et lyrique, voilà la raison profonde qui détermina Racine à écrire les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*.

Il ne parle que d'imiter les Grecs. Mais en réalité il ne fait que reprendre une tradition de la scène française. Sans remonter au Moyen-Age, où, comme vous l'a montré naguère M. Aubry, la poésie et la musique furent toujours étroitement unies, rappelons que cette union fut prêchée et réalisée au seizième siècle par tous les poètes de la Renaissance. Dans son *Abrégé de l'Art poétique* (1565), Ronsard disait : « A l'imitation de quelques vers de ce temps, tu feras tes vers masculins et féminins, tant qu'il te sera possible, pour être plus propres à la musique et accord des instruments, en faveur desquels il semble que la poésie soit née, car la poésie sans les instruments ou sans la grâce d'une ou plusieurs voix n'est nullement agréable, non plus que les instruments sans être animés de la mélodie d'une plaisante voix. » Roland de Lassus, Goudimel, Jannequin et plusieurs autres mirent en musique les poèmes de Ronsard. Baïf, dans le même temps, concevait le projet chimérique de réformer la prosodie française et de faire des vers mesurés à l'imitation des Grecs et des Latins.

La superstition de l'Antiquité et le goût de la Pléiade pour la musique eurent cette conséquence que les poètes nouveaux, quand ils tentèrent d'écrire des tragédies, y intercalèrent des chœurs chantés à la façon grecque. Jodelle fit alors sa *Cléopâtre captive*, où l'action dramatique est, à plusieurs reprises, interrompue par des strophes, des antistrophes et des épodes. Grévin et Garnier l'imitèrent. Le sujet même d'*Esther* fut plusieurs fois traité au seizième siècle et toujours avec des chœurs.

André de Rivaudeau, gentilhomme du Bas-Poitou, fait imprimer à Poitiers, en 1566, une *tragédie saincte* en cinq actes, intitulée *Aman*, et dédiée à Jeanne de Foix, reine de Navarre. A la première page, on lit : « L'action de la tragédie est établie à Suze, ville capitale de l'empire des Perses. La troupe doit être des demoiselles et filles servantes de la Royne Esther. » Après chaque acte, la « troupe » chante un chœur. En 1578, Pierre Mathieu, principal du collège de Verceil en Piémont, fait représenter une *Esther* où il y a un chœur de princes, un chœur de princesses et un chœur de Juifs. Dans l'*Aman* de Montchrestien, on trouve encore des chœurs souvent rapprochés par les critiques littéraires de ceux de Racine. Ils ont du souffle et de la couleur. Peut-être Racine les a-t-il connus. Passons sur quelques autres tragédies tirées du livre d'Esther, et que des chercheurs ont tirées de leur obscurité, pour arriver à l'*Esther* de Pierre du Ryer, représentée en 1643. Il serait intéressant de comparer, avec la tragédie de Racine, cette tragédie écrite, cinquante ans auparavant, sous l'influence immédiate de Rotrou et de Corneille. Le style en est ferme et vigoureux, la composition en est forte et serrée... Mais je ne m'occupe ici que de l'élément lyrique, et cet élément lyrique fait défaut dans la tragédie de du Ryer.

En 1643, il n'y a plus de chœurs dans la tragédie française. On se contente dès lors, entre chaque acte, d'un court intermède joué par les violons. Boileau, dans l'*Art poétique,* après avoir brièvement parlé des *Mystères,* résume l'histoire de la tragédie française de cette façon un peu sommaire :

> Le savoir, à la fin dissipant l'ignorance,
> Fit voir de ce projet la dévote imprudence;
> On chassa ces docteurs prêchant sans mission.
> On vit renaître Hector, Andromaque, Ilion.
> Seulement, les acteurs laissant le masque antique,
> Le violon tint lieu de chœur et de musique.

Et Boileau, dans l'édition de 1713, ajouta en note : « *Esther* et *Athalie* ont montré combien l'on a perdu en supprimant les chœurs et la musique. »

Oui, on avait perdu, beaucoup perdu. Mais ni Racine dans ses préfaces, ni Boileau dans son *Art poétique,* ne paraissent se douter qu'en France, entre les *Mystères* supprimés en 1548 et le théâtre selon les règles, tel que le fonda le génie de Corneille, il y eut une longue série de tragédies où le lyrique fut mêlé au dramatique.

Ce théâtre-là était tout à fait oublié à la fin du dix-septième siècle. Le lyrisme cependant avait-il disparu de la scène? Non. Mais un genre nouveau s'était créé : le drame lyrique où, de la première à la dernière scène, le musicien et le poète étaient associés. Corneille, dans *Andromède,* avait indiqué la voie. Puis, « la pièce à machines » s'était transformée en opéra. La belle musique de Lulli, si bien adaptée aux beaux poèmes de Quinault, avait soulevé l'enthousiasme de la cour et du public. On ne concevait plus alors qu'il fût possible de composer de la musique de théâtre sous une autre forme que celle de l'opéra. Si bien que lorsque le bruit se répandit que Racine travaillait à une *Esther*, le *Journal* de Dangeau, le 18 août 1688, rapporta la nouvelle en ces termes : « Racine, par ordre de Mme de Maintenon, fait un *opéra* dont le sujet est *Esther et Assuérus*. Il sera chanté et récité par les petites filles de Saint-Cyr. Tout ne sera pas en musique. C'est un nommé Moreau qui fera les airs. »

En 1688, ce qu'a entrepris Racine était donc une tentative imprévue, dont rien n'avait pu donner l'idée, sur la scène française du dix-septième siècle.

Esther et *Athalie* sont des *tragédies bibliques* écrites par un poète *chrétien*. Il suffirait de commenter cette simple définition pour fixer les caractères essentiels des drames sacrés de Racine, qui sont inspirés du théâtre hellénique, de l'Écriture et de la religion chrétiennes. Mais je n'ai point à parler ici des drames eux-mêmes. Je dois me borner aux chœurs. Contentons-nous donc de rechercher ce que, plus spécialement, la poésie lyrique de Racine doit à la Grèce, à l'Ancien et au Nouveau Testament.

Le rôle du chœur dans *Esther* ou *Athalie* est le même que dans une tragédie de Sophocle. Il intervient dans l'action pour y moraliser et pour y prier.

Dans *Esther,* ce sont des jeunes filles israélites, qui, auprès de leur reine, gémissent sur les tristesses de la captivité. Lorsque Esther, décidée par Mardochée à aller supplier Assuérus, vient d'adresser à Dieu son admirable

prière, le chœur pleure et tremble, puis, se rappelant les promesses faites à Israël, il se réconforte et prie à son tour. Quand Esther a été entendue par Assuérus, et que renaît l'espérance, le chœur célèbre la puissance du Seigneur qui tient les rois dans sa main, la confusion des méchants et la paix des élus. Puis, durant le festin offert par Esther au roi, les jeunes filles veulent, par leurs chants,

> Du cœur d'Assuérus adoucir la rudesse,
> Comme autrefois David, par ses accords touchants,
> Calmant d'un roi jaloux la sauvage tristesse,

et elles entonnent un cantique sur les devoirs du souverain. Ce sont elles enfin qui, Aman confondu et Israël sauvé, adressent à Dieu les dernières actions de grâces et couronnent la tragédie par une admirable effusion d'amour mystique.

Le chœur d'*Athalie,* composé de jeunes filles de la tribu de Lévi, se mêle au drame d'une façon encore plus étroite. C'est lui qui enchaîne les actes de la tragédie. Dans *Esther,* il y a trois tableaux différents, et le drame est deux fois interrompu par des changements de décor. Au contraire, dans *Athalie,* l'unité de lieu est scrupuleusement observée et l'action n'est jamais suspendue. Le chœur occupe les entr'actes. Cette liaison est si complète que le dernier vers du quatrième acte rime avec le premier vers du cinquième acte. Cette continuité du poème rapproche encore *Athalie* du théâtre grec.

Le premier chœur d'*Athalie* n'est qu'un cantique :

> Tout l'univers est plein de sa magnificence.

C'est le chant des jeunes Israélites venant au temple pour célébrer la Pentecôte, la fête des prémices, celle où le peuple juif avait coutume de venir offrir à Dieu les premiers pains de la nouvelle moisson. Mais dès la fin du second acte, le chœur prend part au drame ; il vient d'assister à la scène mystérieuse et tragique d'Athalie interrogeant Joas, il célèbre l'innocence et la grâce de l'enfant, il exprime l'horreur que lui inspire le sacrilège d'Athalie et maudit le bonheur des impies. A la fin du troisième acte, rempli d'angoisse et de trouble par la prophétie de Joad, il traduit l'épouvante du peuple à la voix du prophète, tandis que le temple se remplit du fracas des armes et des éclairs des lances. Mais au-dessus des gémissements et des cris de terreur et d'alarme, monte le merveilleux cantique d'espoir et de confiance :

> D'un cœur qui t'aime,
> Mon Dieu, qui peut troubler la paix ?
> Il cherche en tout ta volonté suprême
> Et ne se cherche jamais.
> Sur la terre, dans le ciel même,
> Est-il d'autre bonheur que la tranquille paix
> D'un cœur qui t'aime ?

Enfin, quand Joad a placé chacun des lévites à son poste de combat et préparé le guet-apens où va tomber Athalie, le chœur entonne un vrai chant de guerre, une invocation terrible au Dieu des batailles. Il n'y a pas d'intervention du chœur après le cinquième acte. Cela est assez étrange, et on est étonné de voir la tragédie s'achever sans une péroraison lyrique. Peut-être Racine a-t-il

reculé devant le souvenir d'*Esther*. La situation était analogue. Le peuple, sauvé d'un grand péril, n'avait plus, dans *Athalie* comme dans *Esther*, qu'à remercier Dieu de sa miséricorde. Il est possible que Racine ait craint de se répéter.

L'imitation du théâtre grec a donc été fidèle, du moins en ce qui concerne la place donnée au chœur dans l'action dramatique. Mais là doit s'arrêter le rapprochement. Racine n'a pas, comme les poètes du seizième siècle, cédé à la puérile tentation de reproduire les divisions du chœur antique en strophes, antistrophes et épodes, divisions qui résultaient des règles de l'orchestique grecque. Il a écrit ses chœurs en vers libres dont il a varié les rythmes. Si dans la structure et les combinaisons des strophes il a eu quelque modèle, ce modèle fut Quinault.

Enfin — et ceci une belle trouvaille du poète — sentant que le péril de l'intrusion du lyrisme dans le drame c'est le soudain contraste de la poésie parlée et de la poésie chantée, Racine a voulu ménager à l'oreille une transition. Presque toujours, quand la situation dramatique le permet, il évite de passer brusquement du drame à la musique ; il commence par abandonner l'alexandrin, il dénoue son poème et lui laisse prendre un instant l'allure plus dégagée du vers libre. Déjà quelque chose de musical respire dans cette sorte de récitatif moins lourdement mesuré, et tout à coup la mélodie jaillit, prévue, attendue, appelée par notre oreille.

En même temps que le sujet de ses deux tragédies, Racine a encore emprunté à la Bible la couleur de sa poésie, couleur dont l'éclat et l'originalité sont toutes particulières dans les morceaux lyriques. Là, presque toutes les images sont bibliques.

Racine était, comme tous ses contemporains, nourri de l'Écriture sainte. Il avait été élevé à Port-Royal, où le premier livre mis entre les mains de l'enfant était l'*Histoire sainte*. Plus tard, dans chaque classe on obligeait les élèves à lire en particulier, pendant une demi-heure, les *Figures* de la Bible. Mais pour Racine, il ne pouvait s'agir de simples impressions d'enfance. Au dix-septième siècle, on ne lisait point l'Écriture seulement dans les collèges et les couvents : elle était dans les mains des bourgeois et des gens de cour. Après sa rupture avec Port-Royal, Racine négligea peut-être la lecture de la Bible. Mais il y était revenu depuis sa conversion. Chaque jour, il récitait les Psaumes, et nous possédons sa Bible annotée. Les métaphores des Livres saints passaient donc naturellement dans ses vers, sans que jamais on surprît l'artifice ou l'effort.

L'Écriture sainte a renouvelé, élargi la poésie de Racine. Le lyrisme des Psaumes et des Prophètes a souvent triomphé des conventions du style classique. Il a vivifié, assoupli, coloré la langue du dix-septième siècle. La poésie de Racine a pris alors un accent naturel et varié qui ne lui était point encore familier. Il semble que le sentiment de la nature, si vif, si profond chez Racine, ait attendu ce jour-là pour se répandre dans son œuvre. Le Psalmiste a affranchi Racine des timidités d'expression qui, en ses précédentes tragédies, émoussaient parfois les terribles hardiesses de son imagination.

Toutes les éditions de Racine reproduisent en note les innombrables pas-

sages de l'Écriture qu'il a traduits ou transposés. Je ne citerai que deux exemples. Ils suffiront à montrer comment la poésie hébraïque a influé sur le génie du poète de *Bérénice* et d'*Iphigénie*.

Voici une admirable comparaison qui se rencontre dans les Psaumes, dans Isaïe, dans Jérémie. Racine se l'approprie de la manière suivante :

Que les méchants apprennent aujourd'hui
A craindre ta colère.

Qu'ils soient comme la poudre et la paille légère
Que le vent chasse devant lui.

Trouve-t-on rien de pareil dans les tragédies profanes ds Racine ?

Dites si aucun écrivain du dix-septième siècle — exceptons La Fontaine et peut-être aussi Fénelon, — nous a jamais donné une brusque et directe impression de la nature, comme le fit Racine dans ces vers merveilleux, imités du *Deutéronome :*

Que du Seigneur la voix se fasse entendre,
Et qu'à nos cœurs son oracle divin
Soit ce qu'à l'herbe tendre
Est, au printemps, la fraîcheur du matin.

Il est un passage où éclate dans toute sa beauté le lyrisme biblique, c'est la prophétie de Joad. Racine a créé en Joad un personnage de drame qui est naturellement un personnage lyrique. Cela est, je crois, unique dans l'histoire du théâtre. En notre siècle, on a mis sur la scène des brigands, des bouffons, des valets qui se répandent en effusions lyriques dont la magnificence égale l'invraisemblance. Mais un personnage qui, sans manquer à la vérité, peut et doit s'exprimer d'une façon lyrique, il n'y en a qu'un, c'est Joad, parce qu'il est un prophète, c'est-à-dire un homme en proie à l'esprit de Dieu. On a dit de Joad qu'il était un politique sans scrupules : et il y a du vrai dans cette façon d'interpréter le rôle. Taine voit dans ce grand-prêtre un prélat du dix-septième siècle : cela n'est point inexact. Mais, avant tout, Joad est un prophète. Racine nous l'a montré, sur le théâtre, dans une de ses crises prophétiques. Et, pour le reste du temps, peut-on s'étonner qu'un homme qui a eu de telles communications avec le Très-Haut en conserve, même lorsqu'il n'est plus inspiré, l'accent d'une certitude orgueilleuse ? Il a vu Dieu face à face, et quelque chose de la vision divine est resté au fond de ses yeux.

De là le lyrisme presque constant du rôle de Joad, lyrisme qui s'épanche en de longues périodes poétiques (les remontrances à Abner, l'invective contre Mathan), et qui déborde dans la scène de la prophétie. En cet endroit, les vers de Racine sont comme enflés du souffle de toute la poésie juive. Joad ne prononce plus une parole qui ne soit tirée des Livres saints.

Mais ici ce ne sont pas seulement les images qui viennent de la Bible. Le mouvement même de la période poétique est emprunté à la poésie hébraïque. Dans un livre très intéressant sur *la Bible dans Racine*, l'abbé Delfour a été le premier à le remarquer, et je ne fais ici que reproduire ses pénétrantes observations.

Chez les Hébreux, il y a dans la poésie une sorte de parallélisme. C'est

comme une rime de la pensée, une symétrie de l'idée répétée deux ou même trois fois. Certains savants disent que cette forme a été imposée aux poètes par les règles de la danse et que les mouvements du corps, combinés deux par deux, appelaient ce redoublement de la pensée. Quoi qu'il en soit, le balancement des idées, soit qu'elles se répètent, soit qu'elles se contredisent, paraît être une loi de toute la poésie orientale. Cette forme a été signalée, étudiée par les exégètes modernes. Mais Racine en avait eu le pressentiment. Toute la prophétie de Joad est composée selon les traditions du parallélisme hébraïque. Tantôt c'est un vers qui s'oppose au vers suivant; tantôt l'oscillation est plus brève et ce sont deux hémistiches qui se répondent. Tantôt il y a répétition et tantôt antithèse, mais le rythme est uniforme.

Cieux, écoutez ma voix; — Terre, prête l'oreille.
Ne dis plus, ô Jacob, que ton Seigneur sommeille.
— Pécheurs, disparaissez : le Seigneur se réveille.
Comment en un plomb vil l'or pur s'est-il changé?
— Quel est dans le lieu saint ce pontife égorgé?

Je ne puis pousser plus loin cette analyse. Du reste il ne faudrait pas croire à un plan clairement conçu et rigoureusement exécuté. Racine a été emporté à son insu par le mouvement des lyriques juifs... Ce qui est certain, c'est qu'à lire la prophétie de Joad et aussi de nombreux passages des chœurs, il est manifeste qu'à la Bible il doit — en même temps qu'un trésor d'images familières et merveilleuses — la cadence et le rythme de plusieurs morceaux lyriques.

Si les images et le rythme sont hébraïques, l'inspiration est chrétienne, rien que chrétienne.

On a voulu, je ne sais pourquoi, démontrer que les deux tragédies de Racine étaient bibliques jusque dans leur fond et on s'est efforcé de justifier le poète français du reproche d'avoir prêté aux Israélites des sentiments trop chrétiens. Que voilà une singulière façon de louer Racine!

Soit dans la conduite du drame, soit dans les mœurs et les caractères des personnages, Racine a évité de choquer la vraisemblance historique. Presque toujours il y a réussi. Lorsqu'il y a échoué, je m'en console sans peine. Si Esther ou si Josabet montrent une sorte de piété peu conforme aux traditions religieuses des Juifs et si, parfois, elles ressemblent moins à des femmes d'Israël qu'à des pénitentes du Carmel ou de la Visitation, je ne m'embarrasse pas de scrupules historiques. Et, surtout, si les jeunes filles qui composent le chœur sont plus près de l'esprit du Nouveau Testament que de l'esprit de l'Ancien, je trouve que le contraire eût été bien singulier, puisque ces chœurs devaient être chantés par de jeunes chrétiennes devant un auditoire chrétien. Je me dis aussi que Racine était chrétien, fervent chrétien, et qu'il ne pouvait avoir en écrivant *Esther* ou *Athalie* la pensée de se livrer à un divertissement archéologique.

D'ailleurs c'est une tâche bien vaine qu'une pareille restitution. Prisonnier de sa sensibilité, le poète est incapable de composer autre chose qu'un décor. Lorsqu'il en vient à faire agir et parler des personnages, il ne peut que leur

prêter les sentiments des êtres parmi lesquels lui-même a vécu et rêvé. Flaubert a pu splendidement ressusciter Carthage. Mais Salambo est la sœur de Mme Bovary. Racine a établi, lui aussi, le décor de son drame : il y a mis la discrétion et la sobriété que lui imposaient les conventions littéraires de son siècle. Mais après nous avoir fait entrevoir les palais de Suze et les temples de Jérusalem, il a fait chanter par les compagnes d'Esther et de Salomith des chants chrétiens. Ce que ces jeunes filles expriment, c'est le sentiment religieux du dix-septième siècle, très bien défini par un critique : « un mysticisme savant et hardi tempéré de raison et de théologie [1] ».

Pour elles l'idée de Dieu s'est précisée, matérialisée. Quand elles chantent :

O rives du Jourdain,
O champs aimés des cieux!

elles se rappellent les premiers mots de la prière de Jésus : *Pater noster qui es in cœlis*. Car l'identification de Dieu et du ciel n'est point une idée hébraïque.

Lorsqu'elles parlent de leur amour de Dieu, elles le font avec un abandon, un goût de sacrifice qui ne sont point dans la tradition juive, et qui évoquent le souvenir des tendres effusions de l'*Imitation*.

Enfin elles affirment l'imperturbable confiance du peuple juif dans les promesses de son Dieu, et dans la venue du Messie. « Il fallait, dit Bossuet, que les exilés ne fussent point surpris de la gloire des impies et de leur règne orgueilleux. » Pour diminuer encore leur surprise et accroître leur confiance, Racine leur a fait entrevoir une idée purement chrétienne : celle des peines et des récompenses futures. A maintes reprises, soit dans les chœurs d'*Esther*, soit dans les chœurs d'*Athalie*, est évoquée l'image du jugement dernier. Et cela non plus n'est pas une idée hébraïque.

Lisez ces chœurs strophe par strophe : partout c'est la piété et la mystique du christianisme.

Sophocle, les Psaumes et l'Evangile, voilà donc les trois sources qui, en se confondant, ont formé le lyrisme de Racine, lyrisme transparent et profond que des barbares ont osé parfois dédaigner, disant que son cours trop majestueux se déroule, sans écume ni fracas, entre des berges trop basses et trop mollement gazonnées, incapables de sentir — pauvres barbares qu'ils étaient — le charme de ce fleuve merveilleux qui, dans nos douces vallées de France, conserve quand même l'élan, la fraîcheur et la limpidité des eaux descendues des grandes montagnes.

(A suivre.) ANDRÉ HALLAYS.

1. Ce critique, c'est M. l'abbé Delfour. Je dois reconnaître que j'ai encore ici emprunté bien des remarques à son excellent ouvrage, tout en m'écartant de son opinion de critique. M. l'abbé Delfour estime que dans leur fond les tragédies sacrées de Racine sont plus hébraïques que chrétiennes.

LA TRADITION ANCIENNE

DANS LE CHANT BYZANTIN[1]

A l'inverse des Latins, qui se sont généralement attachés à conserver avec toute la sollicitude possible les mélodies primitives de leurs liturgies, les musiciens byzantins ont traité avec le plus profond dédain leurs chants anciens.

Faisant preuve d'une versatilité extraordinaire, ils ont, depuis de longs siècles, cherché à faire oublier les cantilènes des âges précédents par des compositions entièrement nouvelles.

Les plus anciens manuscrits de musique byzantine témoignent de cette façon de voir; aussi, par les variantes et les compositions nouvelles qu'ils nous donnent, pouvons-nous nous rendre compte des modifications survenues au cours des âges dans la musique byzantine, mais, quant aux mélodies propres et originales des automèles, des hirmos les plus connus, il faut nous en tenir à la tradition générale de l'Église hellénique, recueillie seulement à une époque rapprochée de nous.

Cependant, dès notre temps, depuis les premiers travaux faits sur cette question, au seizième et au dix-septième siècle par les Italiens Zarlino et J.-B. Doni; par le Jésuite allemand Kircher; au dix-huitième siècle par les Bénédictins Montfaucon et Gerbert, en remontant par Léon Allatius, par Fabricius jusqu'aux textes peu connus signalés par Dom Pitra en ses diverses œuvres[2] : nous pouvons suivre la tradition byzantine sur les points suivants :

Les mélurges, dès le douzième siècle au moins, ont tenu à composer de nouvelles mélodies sur les anciens textes; ils tenaient en mépris les mélodies traditionnelles, comme étant trop populaires; ils laissèrent se détériorer les manuscrits les plus anciens ou les grattèrent pour y inscrire leurs œuvres[3]; malgré cela, les auteurs témoignent que l'ancienne tradition ne cessa d'être conservée en partie par la mémoire du peuple et du clergé; enfin, les compositions des *maïstores* ne se répandirent bien certainement tout d'abord que dans un rayon restreint autour de l'église ou du monastère où elles prirent naissance, laissant intact le fonds traditionnel.

L'universalité de cette tradition nous est un garant qu'on peut, d'une façon générale, considérer les chants que nous avons en vue comme authentiques.

1. Cette étude était sur le point de paraître, lorsque au cours des recherches nécessitées par le dépouillement des mss. de musique byzantine de la Bibliothèque Nationale, dont nous dressons en ce moment le catalogue, nous pûmes arriver à retrouver la signification de la vieille notation et à entrevoir la possibilité de restituer une partie importante de l'ancienne et générale tradition grecque, d'après les *codices* du XIe au XVe siècle : les stichères idiomèles.

C'est précisément ce que nous disions à ce sujet à la fin de la présente étude, qui a été le point de départ de nos travaux.

2. Cf. le texte cité par le Père Thibaut, *Tribune de Saint-Gervais*, nov. 1898, page 243.

3. Ces palimpsestes forment même souvent une bonne partie du fonds musical ancien des bibliothèques d'Orient.

De plus, la différence de leur style, de leur rythme, d'avec les chants déjà usités vers la fin du Moyen-Age (dans le genre de l'hymne reproduite en notre dernière étude), peut, à notre avis, les faire remonter à une époque assez ancienne.

De ce que nous ne possédions peut-être pas de manuscrits donnant ces chants simples[1], cela ne prouve qu'une chose, c'est que les Byzantins n'ont attaché aucune importance à leur disparition, mais ne saurait faire admettre que ces livres n'aient jamais existé. Nous ajouterons même : ces livres ont pu exister en nombre restreint, il est vrai, mais suffisant pour sauvegarder l'authenticité des mélodies, et si nos Églises d'Occident avaient été troublées comme celles d'Orient, nous n'aurions peut-être pas beaucoup plus qu'elles de recueils de pièces simples anciens à présenter aux chercheurs : tels les antiphonaires de l'office, qu'on ne trouve point chez nous d'une ancienneté comparable aux antiphonaires de la messe ou graduels. Au reste, même en Occident, jusqu'à l'invention et la diffusion de l'imprimerie, il est au moins douteux que toutes nos églises, surtout rurales, aient possédé par écrit les diverses séries des chants liturgiques, lorsque ces chants étaient généralement exécutés par cœur et de tradition.

Les deux points principaux sur lesquels portent les différences des mélodies traditionnelles d'avec les compositions des maîtres de la fin du Moyen-Age et des temps modernes, sont, en Orient comme en Occident, la tonalité modifiée capricieusement au gré des musiciens, et surtout la différence capitale des rythmes.

*
* *

Dès au moins l'époque des deux mélurges du nom de Koukouzélès[2], (XIIe et XIIIe siècle), la modification introduite par le plus ancien, Jean, dont l'écriture musicale nous montre, en plus des groupements traditionnels indiquant l'accélération[3], l'introduction de signes diviseurs du temps rythmique l'*argon* et le *gorgon*[4], dont le genre d'exécution passa depuis aux accélérations.

Dès lors, la mesure avait envahi le chant byzantin, tandis que les témoins de l'ancienne notation ne nous paraissent présenter qu'un rythme libre, celui du texte.

Or, à l'inverse des mélodies des maîtres, les chants traditionnels conservés jusqu'ici présentent aussi, comme dans les anciens manuscrits, le calque du texte musical sur le texte littéraire, de telle sorte que la cantilène liturgique a pour base le rythme oratoire des paroles qu'elle revêt. C'est bien ainsi que les travaux de l'école bénédictine nous ont rendu nos mélopées latines.

Mais, au contraire de nos Églises, celles d'Orient, dès une antiquité reculée, abandonnèrent les textes de l'Écriture chantés pour ceux des mélodes, à la composition plus élégante et plus nettement chrétienne. Et c'est là un des grands points par lesquels diffèrent les chants des deux rites.

1. Un inventaire complet et raisonné des plus anciens manuscrits est encore à faire.
2. Signalés tous deux pour la première fois par Gerbert : *De Cantu et Musica sacra*, tom. II, p. 8.
3. Ces groupements sont, dans le système moderne, la réunion de l'*apostrophos* et de l'*élaphron*, et paraissent être, dans les livres anciens, celle de deux *apostrophoi*, l'un droit, l'autre renversé.
4. Réserve faite quant à l'emploi plus ou moins prouvé du *gorgon* dans la notation damascénienne.

Ici, c'est le rythme de prose d'une traduction des livres que la Synagogue nous légua ; là, c'est une littérature châtiée et raffinée, soumise à des règles assez précises, régie par les lois du rythme *syntonique*.

De là vient que la mélodie latine sera plus libre, tandis que l'autre présentera un certain balancement, non point régulier, mais résultant de certaines équivalences de rythme. (V. l'office romain des Rameaux, en grande partie d'origine grecque.)

Mais faut-il prouver que les règles en question étaient assez étroites pour être bien et parfaitement définies : on ne l'a point fait complètement jusqu'ici.

Les grands et immenses travaux de Dom Pitra, les écrits des auteurs qui le suivirent, H. Stewenson, le Père Bouvy, etc., ont porté surtout sur la découverte et la constatation des lois toniques qui règlent les rapports des pièces-types avec leurs imitations, des *automèles* avec les *prosomoia* ; mais dans les compositions de ces automèles, les mélodes n'ont-ils point dû admettre un mouvement, une *cadence* rythmique, à elle seule suffisante pour caractériser leur littérature ?

Ils l'ont fait : et cette cadence est celle que nous connaissons dans le style latin sous le nom de *cursus*.

*
* *

A l'époque où furent publiés les travaux des savants nommés ci-dessus, le *cursus* latin et ses règles étaient quasi ignorés ; il a fallu les importantes recherches de M. Noël Valois, du R^me^ P. Dom Pothier, du P. Dom Mocquereau, pour le faire connaître, et en montrer les finesses, les élégances, les règles précises ; de plus, on l'a prouvé, les cadences musicales des antiques chants latins sont calquées sur le mouvement rythmique du cursus, et doivent en être contemporains. Le cursus latin disparut au septième siècle.

Son type est le *planus*, rythme de cinq syllabes, dont la 1re et la 4e sont accentuées. Il peut subir certaines extensions : *nóstris infúnde, incarnatiónem cognóvimus*, *glóriam perducámur*, dans des conditions bien caractérisées, restant en tout cas moins nombreuses que le type *planus*.

Or, précisément, il en est de même dans la littérature *syntonique* (c'est-à-dire basée sur l'accent (συν, τόνος) des Byzantins : pour le prouver, il nous suffira de rassembler ici les cadences grammaticales de trois tropaires déjà publiés en cette Revue, par le R. P. Dom Parisot (septembre 1898) et le Père J. Thibaut, (décembre 1898) ; toutefois, le cursus byzantin est surtout tonique, le latin étant surtout métrique. De plus, l'accentuation grecque étant différenciée de la latine (les oxytons, par exemple), les caractères rythmiques s'en trouvent modifiés[1].

1. Nous nous réservons de traiter ailleurs cette question avec tous les développements qu'elle comporte et les conséquences à en tirer au point de vue de l'origine et de la critique des textes liturgiques.

	Rythmes binaires	*Cursus planus et autres*
	' . ' . ' .	' . . ' .
Tropaire Κατακόσμησον[1]	νυμ-φῶ-να σου Σι-ών *ou peut-être*	νυμ- φῶ- νά σου Σι- ών
		βα- σι- λέ- α Χρι-στόν
		ἐ- που- ρά- νι- ον πύ- λην
		χερου- βι- κός ἀ- νε- δείχ-θη
		βα- σι- λέ- α τῆς δό- ξης
		ὑπ- άρ- χει ἡ Παρ-θέ- νος[2]
	Υι- ὸν προ- ε- ω- σφό- ρου	ἀγ- κά- λαις αὐ- τοῦ
	ζω- ῆς καὶ τοῦ θα-νά- του	Σω- τῆ- ρα τοῦ κό-σμου
Kontakion[3]	Ἡ Παρθέ- νος σή- μερον	ὑπερ- οῦ- σι- ον τί- κτει
	ἡ γῆ τὸ σπή- λαι-ον	ἀπρο- σί- τω προσ- ά- γει
	με-τὰ ποι- μέ- νων	δο- ξο- λο- γού- σι[3]
	με-τὰ ἀσ- τέ- ρος	ὁ- δοι- πο- ρού- σι[4]
	ἡ-μᾶς γὰρ ἐ- γεν-νή- θη	πρὸ αἰ- ώ- νων Θε- ός
Kathisma[5]		Τὴν ὡ- ραι- ό- τη- τα
		τῆς παρ- θε- νί- ας σου
	καὶ τὸ ὑ- πέρ-λαμπρον *ou*	καὶ τὸ ὑ- πέρ-λαμπρον
		τὸ τῆς ἁγ- νεί- ας σου
		σοὶ θε- ο- τό- κε
		προσα-γά- γω ἐ- πά- ξι- ον
	τί δὲ ὀ- νο- μά- σω σε	ἀ- πω-ρῶ καὶ ἐ- ξί- στα-μαι
		προ-σε- τά- γην βο- ῶ σοι
		κε- χα- ρι- το- μέ- νη[5]

Soit *20 cadences* offrant le *cursus* dans les différentes formes qu'il affecte dans la littérature byzantine, 2 douteuses, et 8 seulement à rythme binaire régulier.

Encore est-il à remarquer que la pièce anonyme la plus ancienne (le kathisma) ne possède, avec ses 8 cadences cursives, qu'une binaire et une douteuse, tandis que le stichère, plus récent, mais cependant très ancien, s'il est de Cosmas le vieux, n'a que 7 cursus, contre 2 rythmes binaires et un douteux, et qu'enfin le kontakion de saint Romanus, la moins âgée peut-être[6] de ces compositions, nous présente le croisement des cadences et des allitérations.

*
* *

La cadence pentésyllabique à deux accents est donc bien un des principaux caractères de la littérature syntonique.

Or, comme elle était mourante au IXe siècle, au temps où elle venait de s'enrichir des compositions des derniers grands mélodes qui l'illustrèrent,

1. Pour la Purification de la sainte Vierge ou Rencontre de Siméon avec l'Enfant Jésus, en grec *Hypapante*, qui est aussi le titre de la fête dans les anciens manuscrits latins. Le stichère ci-dessus est donné comme étant l'œuvre du moine Cosmas, Κοσμᾶ Μοναχοῦ ; mais lequel ? Il est peu probable que ce soit saint Côme de Maïouma, car le rit romain paraît avoir possédé le texte en question à l'époque de la vie de ce Saint ; d'autre part, le *cursus* est, dans cette pièce, beaucoup plus pur qu'en ses autres compositions ou dans celles d'un deuxième Cosmas, son maître. Dom Pitra enfin croit pouvoir conclure à l'existence d'un troisième Cosmas, à une date beaucoup plus ancienne. Ce Cosmas serait (?) dès lors l'auteur du Κατακόσμησον.

2. Iotacisme ει η = ι ; voyez Bouvy, *Poètes et Mélodes*.

3. Œuvre de saint Romanus (VIIe s. ?) pour Noël.

4. Sur les accents rythmiques secondaires : Bouvy, l. c.

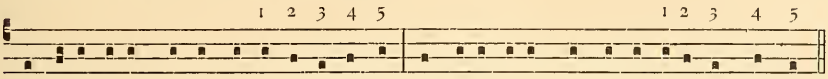
5. A matines du dimanche.

6. Etant données les incertitudes jusqu'ici irrésolues de l'époque où il vécut.

Jean de Damas et Côme de Maïouma, nous serions, il nous semble, en droit de conclure que des textes musicaux présentant les caractères au rythme syntonique, c'est-à-dire et surtout les cadences du cursus, doivent remonter, au moins dans leurs grandes lignes, au temps où ces rythmes étaient en vigueur, c'est-à-dire au plus tard avant le xe siècle.

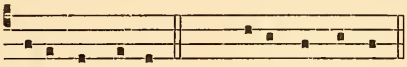
Précisément (et nous avons déjà fait allusion à ce fait[1]) les cadences simples de la psalmodie grecque sont pentésyllabiques à deux accents :

Médiante à cadence oxytone ou proparoxytone



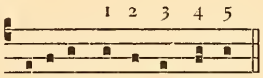
Αἰ-νεῖτε αὐτὸν, πάντες οἱ ἄγγελοι αὐτοῦ * αἰ-νεῖτε αὐτὸν, πᾶσαι αἱ δυνάμεις αὐτοῦ.

autre ton :

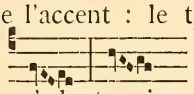


δυνάμεις αὐτοῦ *autre :* δυνάμεις αὐτοῦ

Médiante avec cadence paroxytone :



Νε- ανίσκοι και παρθένοι.

Les types de médiantes et de finales ci-dessus paraissent bien modelés sur le cursus avec élévation mélodique de l'accent : le type final est même des plus fréquents dans le chant latin :  tandis que celui de la médiante, dont la dernière est relevée, s'adapte mieux à l'accentuation grecque et est répété des centaines de fois dans le répertoire byzantin (cf. le chant des tropaires sus-visés).

Mais les Grecs n'ont pas seulement cette psalmodie simple; comme les Latins, ils se servent de versets ornés. C'est sans doute à ce genre de psalmodie que se rapporte une curieuse histoire racontée par nos écrivains du IXe siècle.

L'organisation des huit tons s'était affirmée, dans l'art chrétien hellénique, au VIIIe siècle, par l'*Oktoekhos* de saint Jean Damascène. C'est le recueil, ton par ton, de séries de chants formant chacune un office complet. Toutefois, bien qu'on n'ait point jusqu'ici fait la part de ce qu'on doit exactement à ce moine musicien, il est plus que croyable que les tons, mais peut-être rangés différemment, étaient, dès avant lui, fixés[2].

Quoi qu'il en soit, les Grecs étaient très fiers de leurs huit tons.

Or, il advint qu'au milieu des envoyés de tous les princes, la cour de Charlemagne en voyait souvent de l'empereur de Byzance. Ces Grecs s'étant une fois vantés que leurs huit tons étaient plus mélodieux que ceux des Latins, Charlemagne, irrité, ordonna d'en porter le nombre à *douze*, ce qui fut

1. *Tribune*, mai 1898.

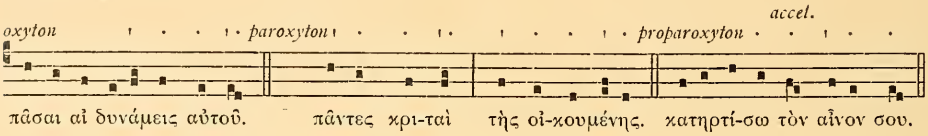
2. Nous en avons peut-être une preuve dans ce fait que les tropaires anciens ont toujours une mélodie comprise en cette combinaison; pour les rites occidentaux, les versets des répons, en particulier, sont dans ce cas, et de plus présentent des analogies de cadence remarquables avec le *cursus planus*, dont l'usage, on l'a vu, disparut chez nous vers la première moitié du VIIe siècle (cf. *Paléographie musicale*).

fait[1]. Il nous reste, paraît-il, de ces tons, dus à l'initiative du grand empereur, le *Peregrinus*, employé pour le psaume *In exitu* à l'office du dimanche.

Il serait à peine croyable que les Byzantins se fussent vantés de leur psalmodie solennelle à l'égard de celle des Latins, s'ils n'avaient que la mélopée quasi récitative *de quo supra*.

Il est fort possible que le chant solennel des versets maintenant usités ait été celui qui nous valut le *Peregrinus*, étant donné qu'indépendamment du rythme des paroles, il s'adapte fort bien au cursus.

La médiante est la même qu'en la psalmodie simple, mais la finale change suivant la place du dernier accent. Trois formes peuvent alors la revêtir, l'accent étant sur la dernière syllabe (*oxyton*), la pénultième (*paroxyton*), l'antépénultième (*proparoxyton*). Nous avons donc choisi dans les psaumes trois textes donnant différentes formes du cursus pour les appliquer aux trois formules finales.



En dehors de ces récitatifs, les mélodies traditionnelles du rit grec appliquent les formules musicales aux différentes cadences d'après les mêmes procédés; la chose s'explique, car les cadences littéraires étant peu nombreuses (celles données plus haut), les cadences musicales le sont aussi peu, non point seulement au point de vue rythmique, mais encore mélodique, les mêmes formes mélodiques étant souvent dépendantes du rythme et s'appliquant dans une multitude de chants aux mêmes formes grammaticales[2]. On le remarquera dans les mélodies qui suivent cette étude, où nous avons désigné par les mêmes lettres les mêmes cadences mélodiques.

(A suivre.) A. Gastoué.

LA DERNIÈRE FUGUE DE J.-S. BACH

(Un problème musical)

A Hugo Riemann.

L'*Art de la Fugue* est la dernière œuvre de J.-S. Bach. Il y travaillait encore lorsqu'il fut atteint de la cataracte et devint aveugle; peu de temps après, il expirait à Leipzig, le mardi 28 juillet 1750, à neuf heures et quart du soir. Né à

1. Aurélien de Réomé, dans Gerbert, *Scriptores*, t. I. On conçoit suffisamment que tout ceci ne peut s'entendre que de la psalmodie, et nullement de la modalité, en sorte qu'au fond l'expression *ton* ne se rapporte qu'aux formules des versets, de la même façon qu'on dit le *ton* de l'évangile, de la préface.

2. D'autres fois, le rythme est propre à la cadence mélodique, *indépendamment* de la cadence littéraire, qui s'applique alors à la première suivant les points d'accentuation. La plus grande partie de ces cadences peut être calquée sur le rhythme du *cursus*, la première et la quatrième division de leur rythme étant mélodiquement plus élevées que les autres.

Eisenach, le 21 mars 1685, il disparaissait en pleine possession de ses facultés intellectuelles, à l'apogée de son prodigieux génie, dont ce dernier chef-d'œuvre est peut-être la plus extraordinaire manifestation.

Il est curieux de remarquer que c'est probablement au grand Frédéric, alors roi de Prusse, que nous sommes redevables de la composition de cet ouvrage. Il n'a d'analogue, en effet, dans l'œuvre de Bach que l'*Offrande musicale,* dédiée au souverain mélomane.

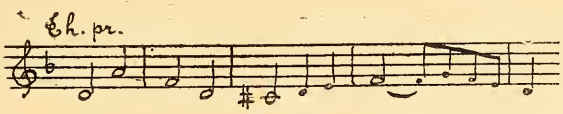
Dans ce premier recueil, qui comprend trois fugues, neuf canons et une sonate en trio, Bach a traité, avec une puissance et une verve dont lui seul était capable, un thème élaboré par le roi lui-même et sur lequel il avait dû improviser lors de sa visite à Potsdam, le 11 mai 1747.

C'est vraisemblablement le travail auquel il s'était livré sur le thème de Frédéric II, qui donna à Bach l'idée de l'*Art de la Fugue*, et comme il choisit alors lui-même le thème qui devait en être le sujet, les proportions de l'œuvre qui en résulta sont autrement grandioses que celles de l'*Offrande musicale.* On reste confondu devant la profondeur de conception, la fantaisie créatrice, la hardiesse de réalisation dont le génie du vieux maître nous donne ici le spectacle.

L'*Art de la Fugue* se compose de treize fugues et de quatre canons sur un thème unique, qui est développé et transformé d'après tous les procédés du contrepoint, et combiné, sous différents aspects, dans de doubles ou triples fugues, avec des thèmes nouveaux.

Voici ce thème, qui est le *Thème principal* de l'œuvre entière, dans sa forme primordiale, tel qu'il nous apparaît comme sujet de la Fugue nº 1.

Ex. 1.



A la suite de ces dix-sept pièces, toutes en *ré* mineur, se trouvent deux autres fugues pour deux clavecins, écrites dans la même tonalité, et qui ne sont que des arrangements de la Fugue nº 13, dus à la fantaisie du maître lui-même.

On rencontre aussi dans l'édition originale, une « Variante » de la Fugue nº 10, qui porte, dans l'édition Peters, le nº 14.

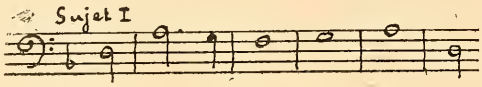
Enfin la dernière Fugue est inachevée; c'est le chant du cygne de Bach. Sur le manuscrit sont tracées les lignes suivantes, de la main de son fils Philippe-Emmanuel : « Au cours de la composition de cette Fugue, où le nom de BACH est introduit comme contre-sujet, l'auteur est mort. »

C'est précisément la légitimité de l'attribution à l'*Art de la Fugue* de cette pièce inachevée, qui constitue le problème musical dont la solution a préoccupé les musicographes ou théoriciens qui se sont le plus sérieusement adonnés à l'étude de l'œuvre de Bach.

Telle qu'elle nous est parvenue, reproduite jusqu'à l'ultime mesure où elle fut interrompue par la mort, cette composition est une Fugue à trois sujets, ou triple Fugue, dans laquelle chacun des sujets est exposé et développé séparément, et combiné ensuite avec celui ou ceux qui l'ont précédé.

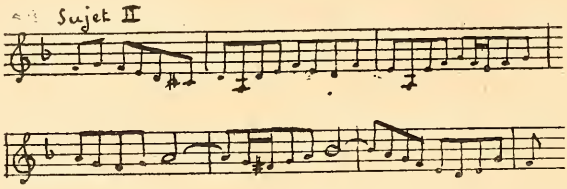
Il est à remarquer que la tonalité de cette triple Fugue (*ré* mineur) est la même que celle de toutes les autres pièces de l'*Art de la Fugue*; de plus, le sujet I offre une certaine analogie avec le *Thème principal*.

Ex. 2.



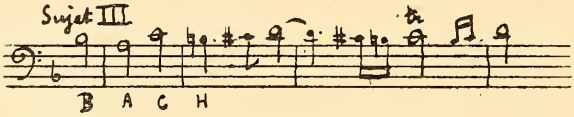
Le second sujet présente une physionomie plus tourmentée, qui contraste avec l'allure large et calme du précédent.

Ex. 3.



Enfin le troisième sujet est composé des notes qui, dans la terminologie allemande, sont représentées par les lettres qui constituent le nom de Bach.

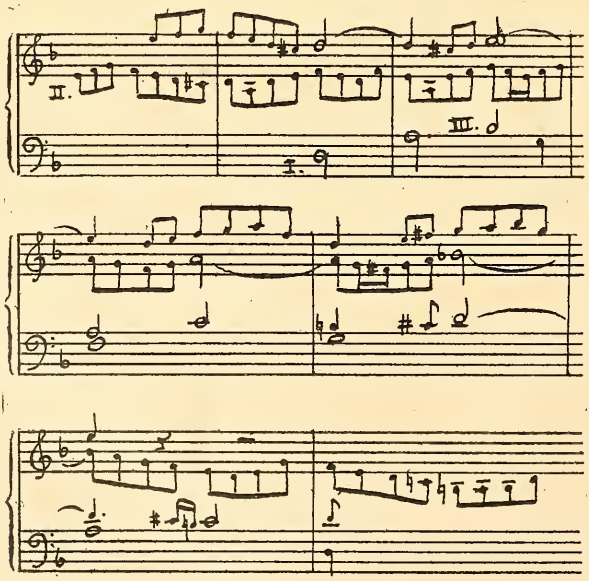
Ex. 4.



Jusqu'à l'apparition du vingt-cinquième volume de l'édition de la *Bach-Gesellschaft*, en 1875, on est resté dans l'incertitude à propos de la manière dont Bach avait l'intention de combiner simultanément les trois sujets exposés. Il manquait en effet, dans l'édition originale et dans l'édition Peters, six mesures, découvertes plus tard dans l'autographe de Berlin, et qui nous éclairent complètement sur ce point délicat.

Voici ces six mesures :

Ex. 5.



Ici s'arrête le manuscrit; le fil est brisé, nous ne savons rien de plus; et nous devons constater que le *Thème principal* de l'*Art de la Fugue* n'apparaît pas au cours de cette dernière composition.

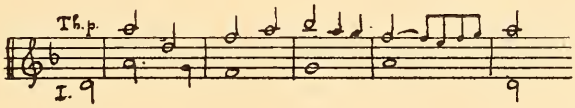
S'appuyant sur ce fait, Hauptmann, Spitta et Rust sont d'avis que cette Fugue a été comprise à tort dans l'édition originale qui ne fut publiée qu'après la mort de Bach; ils déclarent que c'est une œuvre indépendante, n'ayant de commun avec le reste de l'ouvrage que sa tonalité de *ré* mineur.

Au contraire, Hugo Riemann, le génial rénovateur de la théorie musicale, dans son admirable analyse de l'*Art de la Fugue* (Katechismus der Fugen Komposition. 3. Theil. Leipzig. Max Hesse), émet une opinion diamétralement opposée. Après avoir observé, avec beaucoup de raison, que l'absence du *Thème principal* dans cette Fugue inachevée ne prouvait point que Bach n'eût pas eu l'intention de l'y introduire plus tard, il soutient que cette dernière pièce est bien une partie intégrante du recueil, et ne doit pas en être exclue.

Pour le prouver, il a employé un moyen radical; il a terminé la Fugue inachevée, en y ajoutant le *Thème principal*, et en le combinant aux trois autres après une courte exposition, faisant ainsi de cette triple Fugue une quadruple Fugue, dont l'attribution à l'*Art de la Fugue* ne saurait plus être contestée.

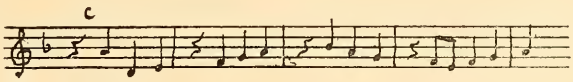
Il remarque tout d'abord que le renversement du *Thème principal*, qui apparaît pour la première fois comme sujet dans la Fugue nº 3, se combine assez aisément avec le sujet I de la Fugue inachevée.

Ex. 6.



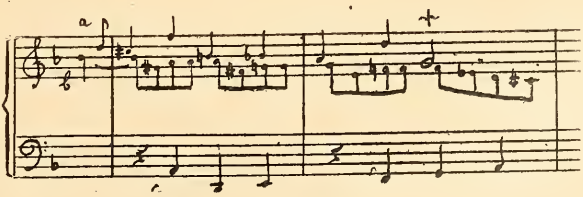
Après avoir tenté vainement d'associer cette forme particulière du *Thème principal* aux sujets II et III, il rappelle que, dans la Fugue nº 8, ce renversement du *Thème principal* est présenté sous un nouvel aspect (*c*)

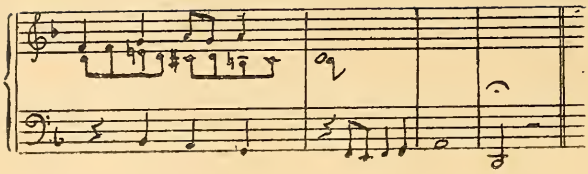
Ex. 7.



et se trouve combiné, sous cette forme, avec deux thèmes nouveaux.(*a* et *b*), constituant ainsi une Fugue à trois sujets, dont les renversements forment la Fugue nº 9 (nº 11 de l'Ed. Peters).

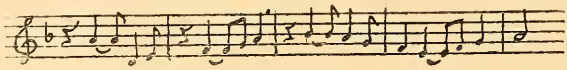
Ex. 7 *bis*.



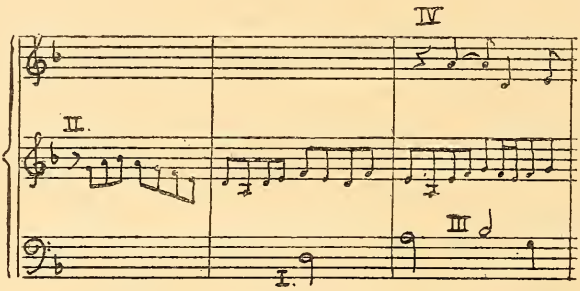


Faisant enfin subir à ce renversement du *Thème principal* une nouvelle et légère modification, H. Riemann s'arrête à la forme suivante

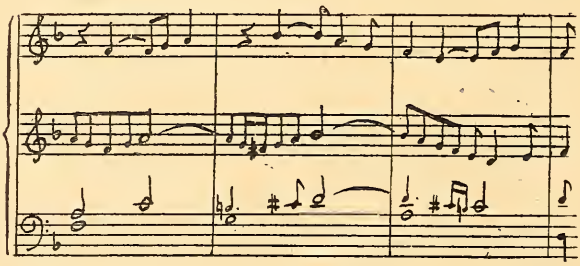
Ex. 8.



qu'il associe ensuite aux sujets I, II et III de la Fugue inachevée



Ex. 9.



montrant ainsi clairement que l'intention de Bach était bien de terminer l'*Art de la Fugue* par cette dernière composition, interrompue par sa mort, et soulignant l'indication laissée par le maître lui-même, lorsqu'il introduit, comme une véritable signature musicale, le sujet III formé des notes de son nom.

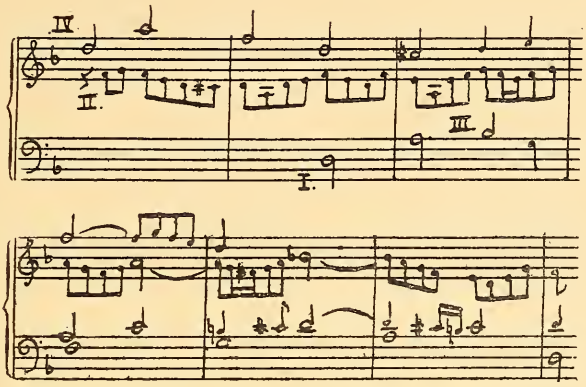
Bien que la preuve me semble faite, et que la tentative de Riemann me paraisse de nature à justifier pleinement ses conclusions, je dois avouer pourtant que la transformation du *Thème principal* à laquelle il s'est arrêté me semble pénible, contournée à l'excès, et peu conforme à la franchise et à la puissance du génie du vieux maître. Il me pardonnera de n'en avoir pas été satisfait, et d'avoir cherché, d'une autre manière, à étayer, d'une preuve nouvelle, la légitimité d'une opinion que je partage absolument.

N'est-il pas vrai que si le *Thème principal* lui-même pouvait être superposé aux trois sujets de la Fugue inachevée, *dans sa forme primitive*, tel qu'il apparaît au début de l'œuvre entière, le moindre doute sur l'élucidation du problème musical qui nous occupe disparaîtrait immédiatement ?

Eh bien ! il est facile de se convaincre de cette possibilité par l'exemple suivant, dans lequel je présente simultanément les quatre thèmes, combinés avec une telle aisance, qu'il n'est pas téméraire d'affirmer que les trois sujets de la Fugue inachevée avaient été choisis par Bach avec l'idée préconçue de cette ultime association.

(Le *Thème principal* devient ici Sujet IV.)

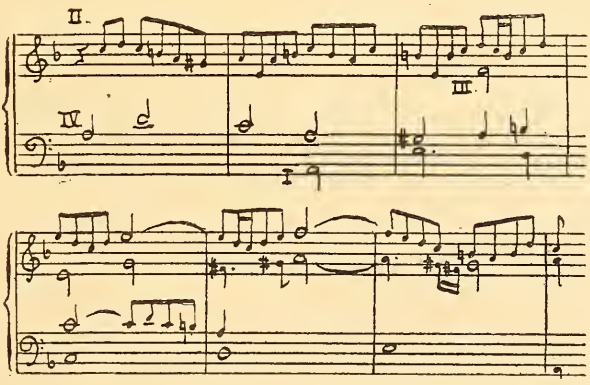
Ex. 10.



En suivant à la lettre le Schema tracé par Riemann, de sa réalisation personnelle de la fin de cette Fugue, on obtient pour la réponse

(Sop. Rép. II. — Alt. Rép. III. — Tén. Rép. IV. — Basse Rép. I.)

Ex. 11.

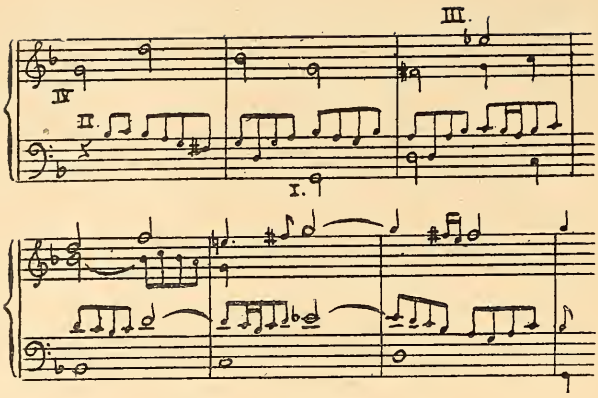


Les deux autres combinaisons qu'il indique n'offrent pas plus de difficulté.

Modulation en *sol* mineur.

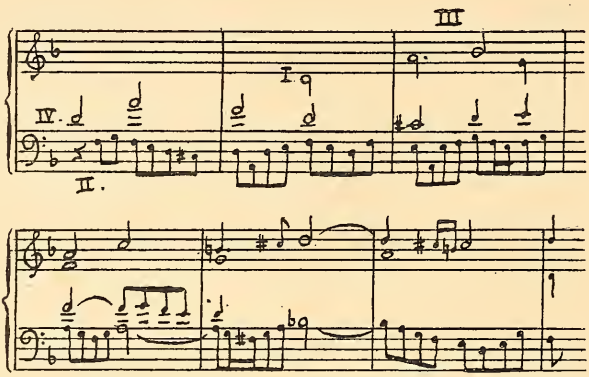
(Sop. Suj. III. — Alt. Suj. IV. — Tén. Suj. II. — Basse. Suj. I.)

Ex. 12.



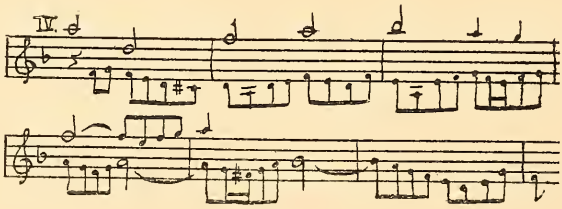
Enfin retour à la tonalité primitive (*ré* mineur).
(Sop. Suj. III. — Alt. Suj. I. — Tén. Suj. IV. — Basse Suj. II.)

Ex. 13.



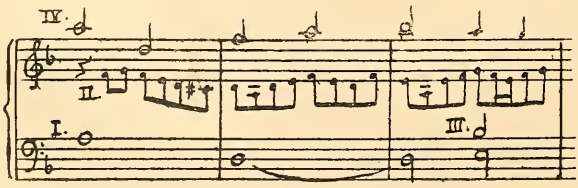
Si j'ajoute que le renversement du *Thème principal* (devenu sujet IV) se combine aisément, non seulement avec le sujet I, ainsi que l'avait remarqué Riemann (v. ex. 6), mais encore avec le sujet II

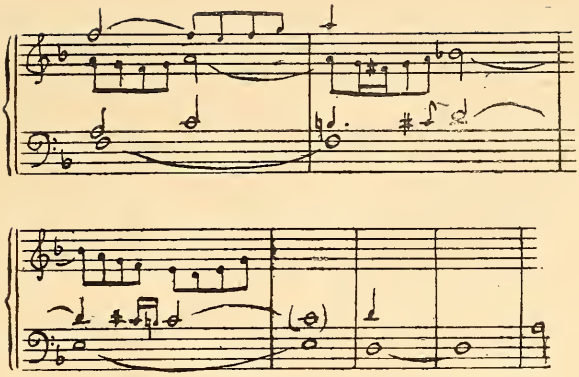
Ex. 14.



que l'on peut même y ajouter le renversement du sujet I par augmentation, et le sujet III dans sa forme naturelle

Ex. 15.





je n'aurai fait qu'indiquer une faible partie des ressources multiples qui se trouvaient à la disposition du génie de Bach, par le choix prémédité de ces thèmes.

Ces exemples suffiraient, je pense, à démontrer l'excellence de l'opinion de Riemann, mais il y a plus encore. Forkel, qui connut Philippe-Emmanuel, rapporte, dans sa *Vie de J.-S Bach*, que le maître avait l'intention d'ajouter à la Fugue inachevée un quatrième thème, et de réaliser ensuite, dans une dernière composition, le renversement de cette quadruple Fugue. Tous les écrivains qui se sont occupés de cette question, jusqu'à W. Rust, qui dirigea la publication du vingt-cinquième volume de l'édition de la *Bach-Gesellschaft*, ont pensé que les paroles de Bach avaient été mal comprises par son entourage, et qu'elles devaient probablement se rapporter à la Fugue n° 12, qui est formée en réalité de deux Fugues, dont la seconde (inversa) est le renversement rigoureux, dans les quatre parties, de la précédente.

Nous avons vu pourtant que l'assertion de Forkel se trouve déjà justifiée dans sa première moitié, par la facilité avec laquelle le *Thème principal* se superpose aux trois sujets de la Fugue inachevée.

Pour examiner l'hypothèse d'un renversement prémédité, il faut se souvenir que dans la Fugue n° 9 (n° 11 de l'éd. Peters), Bach nous donne un exemple d'une Fugue dont les trois sujets ne sont autre chose que les renversements des thèmes de la Fugue n° 8, bien que les développements en soient différents, et que, notamment, les thèmes ne se présentent pas dans un ordre identique.

On est donc autorisé à admettre qu'en faisant part aux siens de ce suprême dessein, Bach pouvait avoir en vue un renversement de ce genre.

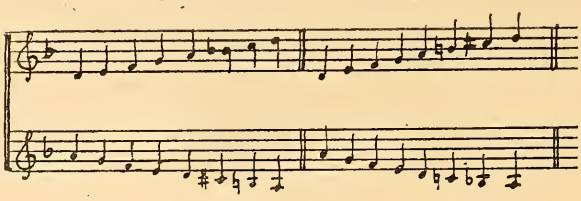
Or, tandis qu'il est évident qu'un renversement aussi rigoureux que celui de la Fugue n° 12 est impossible pour la Fugue inachevée, un renversement analogue à celui de la Fugue n° 9 (n° 11 de l'éd. Peters) serait très aisément réalisable s'il était possible de renverser la combinaison simultanée des quatre sujets.

Les exemples suivants montrent que ce résultat peut être obtenu en employant le *Thème principal* comme sujet IV, sous la forme que j'ai choisie.

Le mode de renversement adopté par Bach, dans l'*Art de la Fugue* (Fugues

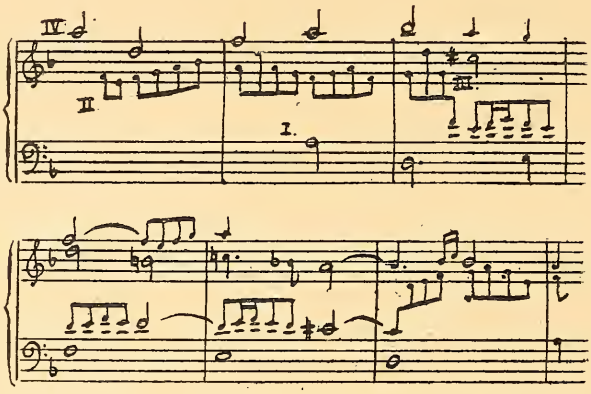
nos 3, 4, 5, 7, 8 et 9 [no 11 de l'éd. Péters]) est basé sur le maintien de la tierce de la tonique.

Ex. 16.



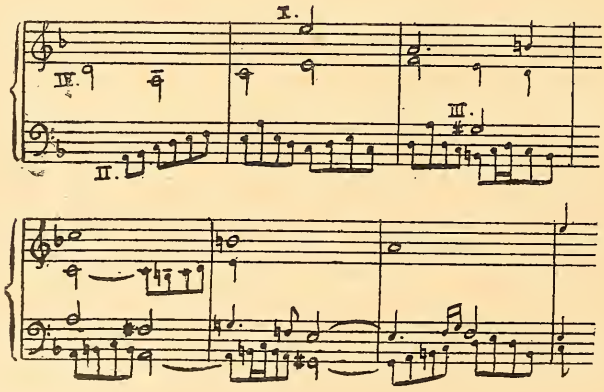
En employant cette sorte de renversement, on obtient pour le sujet

Ex. 17.



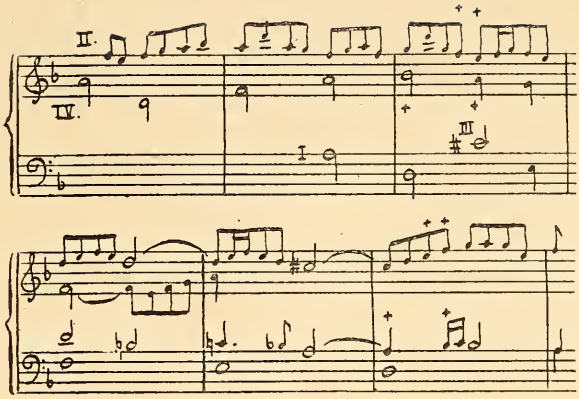
et pour la réponse

Ex. 18.



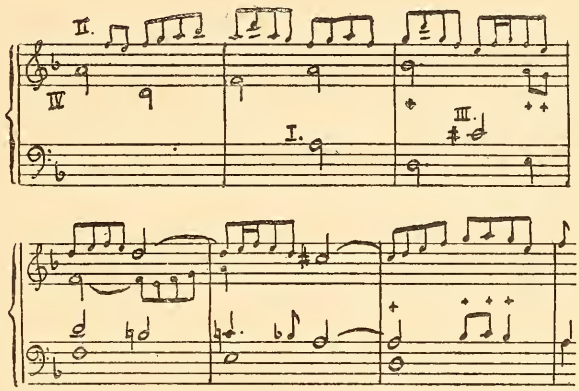
Il est vrai que pour réaliser le renversement simultané des quatre sujets, Bach eût dû écarter, parmi les vingt-quatre manières différentes dont les quatre parties peuvent être disposées, toutes celles dans lesquelles le sujet II se fût trouvé au-dessus du sujet III ou du sujet IV, car il en serait résulté des quintes consécutives.

Ex. 19.



Peut-être eût-il fait subir dans ce cas, au Sujet III et au Sujet IV, une légère modification

Ex. 20.



analogue à celle dont nous trouvons l'exemple pour le sujet I à la 158e mesure de la Fugue inachevée, où le Sujet I se trouve associé au Sujet II.

Mais, même en laissant de côté cet expédient, les huit combinaisons différentes des quatre sujets, qui n'offrent pas cet inconvénient, me paraissent suffire amplement à la justification de mon hypothèse, et je tiens à insister sur ce point que tous les exemples que j'ai présentés n'ont en aucune façon la prétention d'offrir l'image exacte de la réalisation qu'aurait choisie Bach lui-même. Ce sont simplement des indications de possibilité. Ils ne constituent même pas le squelette de ce qu'aurait été la Fugue terminée ou son renversement, mais ils ont seulement pour but de démontrer que cet achèvement et ce renversement étaient possibles, avec l'adjonction du *Thème principal* de l'*Art de la Fugue*.

Je crois pouvoir espérer que toute incertitude à cet égard est désormais dissipée, et j'estime superflu de renouveler, à l'aide de ces nouveaux éléments, la tentative de Riemann, d'une terminaison complète de la Fugue inachevée; encore moins me sentirais-je le courage d'aborder une sorte de reconstitution de ce qu'eût pu être son renversement. J'abandonne ce soin à de plus téméraires, et me constate dénué d'une telle audace, car si l'on peut se permettre

de chercher à combiner entre eux des thèmes d'un tel maître, sans en changer une note, toute différente serait la tâche de la composition de divertissements et de passages modulants destinés à en enchaîner les successives combinaisons. Qui oserait alors substituer sa fantaisie à celle d'un Bach?

Entraîné par son ardeur, Riemann a cru devoir le faire dans le but d'appuyer d'une preuve péremptoire les raisons qui avaient établi sa conviction; qu'on me permette de considérer les exemples précédents comme suffisamment concluants pour m'autoriser à renoncer à suivre son exemple.

On peut reprocher à la combinaison que j'ai indiquée ce fait, que le *Thème principal* ne se termine pas en même temps que les trois autres, tandis que c'est le cas pour la transformation adoptée par Riemann. Mais, outre qu'une telle condition ne saurait être imposée pour l'association simultanée des différents sujets d'une fugue, et surtout d'une quadruple fugue, l'exemple donné par Bach lui-même dans la Fugue nº 8 (v. ex. 7 bis) montre qu'il ne s'astreignait pas à une règle de ce genre; puisque, là, le troisième sujet (*c*) poursuit sa marche pendant deux mesures encore, après que les deux autres sujets (*a* et *b*) sont complètement exposés.

Je crois pouvoir conclure de tout ce qui précède que l'on peut, en toute assurance, admettre la légitimité de l'assertion de H. Riemann, et déclarer avec lui « que cette dernière composition de Bach, malgré les avis opposés de M. Hauptmann, P. Spitta et W. Rust, appartient bien à l'*Art de la Fugue*, et que ce n'est ni par hasard ni par erreur qu'elle avait été comprise dans la première édition de cet ouvrage ».

Jean Marnold.

ADDITIONS INÉDITES DE DOM JUMILHAC

A SON TRAITÉ DE

« La Science et la Pratique du Plain-Chant » (1673)

(Suite)

(13e alinéa) ... et que les autres qui désirent *en* voir *les preuves* et s'éclaircir...

(Fin du 13e alinéa) ... leurs manuscrits mesme sont si rares, qu'il ne seroit pas aisé d'en trouver *de semblables, ni mesme* d'en indiquer cinq ou six dans toute l'Europe.

(Fin du 14e alinéa). Que s'il se rencontre ailleurs quelque autre espece de repetition, elle n'y est mise que pour le mesme sujet, ou bien *d'autant* que ce qui n'est touché en un endroit que par occasion, ou qui *n'y* est traité *que* selon la theorie *y soit* appliqué plus au long en son propre lieu ou *y soit* appliqué à la pratique.

(17e alinéa). *Or* bien que toutes ces authoritez...

(Fin du 17e alinéa) ... et les autres y sont indiquez par ces mots *et alij, les noms desquels se peuvent voir aux lieux de la VII. Partie où leurs authoritez sont citées.*

(19e alinéa). Ce qui rend encore plus considerable ce manuscrit [le ms de S. Evroult] et en relève le prix, est que l'on y void les traitez, qu'il dit luy mesme avoir composez, sçavoir les règles claires dans son Micrologue, dans les deux prologues de son Antiphonaire, *dans les for-*

mules des modes, l'un en rythme, l'autre en prose; l'autre dans son Epilogue des formules des modes, l'un en prose, l'autre en rythme qui commence par ces mots, Ars humanas instruit loquelas, etc. L'antiphonaire qu'Aretin dit *pareillement* avoir composé, *est aussi contenu dans les formules des modes, et le Graduel est noté dans le mesme manuscrit* avec des lignes vertes et rouges, suivant la nouvelle methode *que le* mesme Arestin *avoit inventée.*

(19e alinéa). La bonté *de ce* manuscrit se reconnaît *encore...*

(20e alinéa) ... Theodalde Evesque d'Arezzo *en Toscane...*

(Idem) ... Ceux qui auront la curiosité de les voir et de les corriger dans les exemplaires de Baronius trouveront au commencement de la Partie VII *immediatement après les authoritez qui ont du rapport à* cette preface la copie de la même lettre, *et ensuite* la table des titres *ou* chapitres du micrologue, selon qu'elle est couchée dans le mesme manuscrit *de l'abbaye* de S. Evroult.

(21e alinéa) ... Laurens Bochel Advocat *au Parlement :*

... *Le* reste *de* ce qui y est est aussi correct *que dans le* manuscrit de S. Evroult.

Partie première

Chapitre I. De la nature et du nom *de la Science du chant.*

I. ... ceux qui sont plus particuliers *le seront* dans les parties suivantes...

II. ... la durée et le temps *du mouvement de la voix et des sons.*

V. ... dans plusieurs autres Philosophes et Musiciens de l'antiquité qui ont traité si exactement des consonances *(qui appartiennent principalement au chant à plusieurs parties)* qu'ils semblent ne l'avoir pu faire...

VI. ... Au contraire, c'est le plain-chant qui a receu le premier le nom de musique, *parcequ'il est le plus parfait, estant fondé sur l'unisson-et la proportion d'égalité qui est la premiere et la plus parfaite de toutes les proportions, et qu'il est* le plus simple, le plus naturel, le plus commun, le plus utile *et* le plus estimé à cause qu'il est *plus distinct,* plus facile, plus propre à former la voix, et qu'il fait mieux entendre la lettre...

Chapitre II. De l'antiquité et de la science du chant.

I. ... ce qui semble se pouvoir verifier à la lettre d'Henoch mesme, puisqu'ayant vescu en mesme temps que Jubal, *auquel celuy-ci avoit rendu le chant si commun, qu'il l'avoit mesme estendu par artifice iusques aux sons des instrumens, qu'il ne pouvoit avoir inventez que pour imiter avec iceux les sons de la voix ; puis qu'ils les supposent de mesme que l'art suppose la nature, et que ce qui n'est qu'artificiel suppose ce qui est naturel, Enoch, dis-je, n'a pu ignorer, le chant de la voix,* et il n'a pas manqué de piété pour le consacrer à l'usage des choses saintes...

(Même paragraphe) ... Laban, petit-fils de Nachor, frère d'Abraham, *oncle* d'Isaac...

II. (dernières lignes) ... *Il est donc certain* qu'il ne manqua pas à ces devoirs et qu'il accompagna de chant, *comme de l'interprète du cœur, les hommages* d'amour, d'adoration, et d'action de graces qu'il rendit à son Dieu, *pendant qu'il jouit de l'heureux estat de l'innocence, auquel, comme dit S. Augustin, il étoit embrasé de l'amour de Dieu, qui le combloit d'une joye perpetuelle. C'est pourquoy* son premier péché ne fut pas un péché d'obmission *de ces devoirs,* mais de commission et de desobeissance *au commandement que Dieu luy avoit fait de ne point manger du fruict de l'arbre de la science du bien et du mal.*

IV. (fin) ... c'est là l'origine des Enoscéens ou Esséens, dont l'antiquité semble avoir donné occasion à Pline *le neveu* de les qualifier éternels, *et dont la façon de vivre a donné sujet à Philon le juif d'en écrire plus particulièrement les mœurs et les exercices, qui n'avoient pas peu de ressemblance avec ceux des religieux du christianisme.*

VI. ... Isaac... vint au monde *quinze ou* vingt ans avant que Dieu en retira Sem.

Chapitre III. De l'excellence de la science du chant.

IV. ... D'où vient que Boece assure qu'elle est une des quatre sciences, sans le secours desquelles l'on ne peut pas trouver la vérité *ny la vraye sagesse sans cette vérité,* et S. Isidore dit... (dernière ligne) : plusieurs passages qui ne *peuvent pas estre* entendus de ceux qui l'ignorent.

VII. Enfin ce qui relève davantage l'art de chanter, est l'employ que l'on en a toujours fait dans le culte du vray Dieu *et ce* avec *un* privilège (qui au dire de Bede luy est singulier), d'estre *le* seul qui a eu l'honneur d'avoir entrée dans l'Eglise; comme en effet *il y est* employé jusque dans le sanctuaire, et dans les mystères les plus augustes et les plus divins du S. Sacrifice; *mais* Isaye et S. Jean *l'eslevent bien plus haut lorsqu'ils* nous le decrivent dans l'Eglise triomphante, comme *estant* le plus proche *du* trône de Dieu, *qui y fait l'occupation continuelle de tous les esprits bienheureux, qui n'ont pendant toute l'éternité d'autre employ que de luy rendre à iamais par leurs cantiques* les adorations, l'honneur, l'amour, la gloire, les louanges, les benedictions et les actions de graces, dont ils sont redevables à son infinie majesté...

VIII. (fin) ... ainsi que Philon mesme, et Pline le neveu l'ont escrit, *le temoignage desquels* ne peut être suspect, *puis* que l'un étoit Juif, l'autre Payen, et tous deux ennemis du nom Chrestien. Depuis l'Eglise a toujours continué de pratiquer ce moyen d'honorer Dieu, sans qu'aucune

chose ait pu interrompre le cours de ce saint exercice, qui lui est un prelude et un essay de ce qu'elle doit faire *eternellement au* ciel avec les Anges et les Saints. C'est pourquoy les Peres ont appellé le chant de l'Eglise l'employ des Anges, l'œuvre de Dieu, et l'office divin. Par où il est aisé de voir combien ceux-là se trompent qui en jugent bassement, et qui ne le regardent que comme le partage des Ecclesiastiques du commun, *ou* de ceux qui ont plus de voix que d'esprit; et *d'autre part* combien ceux qui y sont occupez y doivent apporter d'attention, de *devotion*, et de ferveur, afin de s'acquitter dignement d'un si saint *employ* et ministere.

Chapitre IV. Définition de la musique en général.

I. ... Le mot de *bien* doit pareillement estre remarqué, car il designe la maniere qu'on doit garder au chant, laquelle ce S. Docteur reduit à deux points, sçavoir *à la mesure des temps*, et des intervalles du chant, et à la convenance ou rapport qui doit estre entre le chant et le sujet auquel il est appliqué. Enfin le mot de *Science* marque plutost l'intelligence et la raison de tout ce qui concerne le chant, que non pas la pratique ou le seul exercice de la voix *et de l'ouye, auquel toutefois le mesme saint a eu egard en la definition qu'il en a donnée ailleurs.*

II. *A laquelle Boece s'estant conformé,* il étend et met un peu plus au long la definition de la Musique qu'il appelle Harmonique, *et dit* que c'est une faculté...

Chapitre V. Quel est l'objet de la science du chant, et *quelle est* la manière dont elle s'y applique.

I. En suitte de ce qui a esté dit au chapitre precedent, il est aisé de conclure que l'objet *matériel* de cette science, *ou la matiere autour de laquelle elle s'occupe sont les sons, et que le formel sont les nombres, les proportions*, la distance, la mesure, l'ordre *et le rapport des* differents sons ou voix, graves et aiguës : ou bien les mots ou dictions en tant que resonnantes et sujettes aux *nombres, proportions, et rapport des* mesmes sons. Car bien que les dictions soient aussi l'objet d'autres sciences, ou d'autres arts liberaux, neantmoins c'est d'une autre façon, et sous d'autres rapports, *raisons, ou formalitez*... [La Logique les regarde]... principalement selon *les nombres*, les proportions et les rapports que leurs sons doivent avoir les uns aux autres, soit en leurs intervalles plus hauts ou plus bas, soit en leur temps ou leur durée plus longue ou plus courte, soit en leurs tons ou modes, *soit en leurs cadences*, soit en *leurs silences*... Enfin la maniere de les si bien ranger, ordonner et entremesler, et de les chanter de telle sorte qu'elles puissent produire une melodie *ou harmonie* agreable qui soit propre à exprimer le sens de la lettre, et à toucher *tout* ensemble et l'oreille et le cœur.

III. ... la qualité de *veritable* Musicien *ou de Chantre*. Il faut *de plus y joindre les lumieres*, les principes et les regles de la Science. D'où vient que S. Augustin et le venerable Bede n'estiment pas que l'on doive accorder le nom de Musique aux chants du Rossignol, ou d'autres semblables oiseaux, quoy qu'ils soient tres melodieux, soit par l'instinct de la nature, soit par l'imitation, *non plus qu'à celuy des hommes lorsqu'il n'est tel que par le seul usage.* Mais au contraire...

IV. ... 5. L'instinct naturel que le sens de l'ouïe a pour les agréer, ou *les désagréer* lorsqu'il les entend.

Chapitre VI. Des divisions de la science du chant.

VII. ... Quand le chant est à plusieurs parties, et qu'une multitude de voix ou d'instrumens produisent en mesme tems des sons et des intervales, ou des mesures differentes, qui font ensemble les *accords convenables de diverses consonnances (car une seule ne suffit pas)*, on l'appelle alors contrepoint...

Chapitre VII. De quelle science de chant il est traité en ce livre.

I. ... soit Gregorien, soit *Ambrosien*, soit Rythmique, *soit* Psalmodique...

... ce qui a esté dit cy-dessus touchant la theorie, ou qui s'en pourra dire *dans la suite*...

II. ... l'art du chant *s'exerce en deux manieres*, l'une *par la* composition des pieces de chant ; l'autre *par* leur modulation actuelle... ; toutefois dans l'usage commun, *l'on n'a coutume de donner ce nom qu'à* la modulation actuelle. Quand donc le mot de chant, ou sa science pratique, se prend pour la composition ou la pièce composée ; il ne signifie autre chose, qu'une belle disposition, ou l'art de bien disposer une multitude de voix ou de sons, qui par certains degrez ou intervalles du grave à l'aigu, et de l'aigu au grave, s'entresuivent avec une telle harmonie *ou melodie*, mesure et cadence, qu'ils agréent à l'oreille et à l'esprit ; et soient propres tant à faciliter l'intelligence du sens de la lettre, qu'à produire *les diverses affections ou mouvemens* qui sont contenus dans la mesme lettre, ou que l'on a dessein d'exciter par le chant.

III. ... ou l'art de si bien fléchir et ajuster la voix aux degrez ou intervalles harmoniques *et melodiques* dont la piece est composée, à leur nombre, *à leur proportion* et à leur mesure...

Chapitre VIII. De quatre choses auxquelles on doit principalement avoir égard dans la pratique du chant.

II. ... C'est pourquoy l'on a reduit à quatre principaux *chefs* tout ce qui peut appartenir à sa parfaite pratique... Le *second concerne* le temps ou la mesure des mesmes sons. Le troisième, le

ton ou le mode des pieces de chant, et la maniere ou le son de voix *avec lequel on doit les commencer et chanter*... Les deux premiers *chefs* regardent de plus près les sons et les intervalles...

III. Ces quatre différents *points* ont chacun leurs regles et leurs preceptes...

(Fin du même alinéa) ... l'attention à toutes ces choses et autres semblables qui conviennent à un Orateur, luy sont necessaires pour *rendre attentifs ses auditeurs et pour* persuader *ou* imprimer dans l'esprit et dans le cœur de ceux qui l'*écoutent* les sentimens et les mouvemens conformes à son dessein.

IV. ... Enfin tout ce qui se fait sans art et sans addresse est toujours imparfait et penible, et au contraire rien ne facilite ni ne perfectionne *davantage tout ce que nous faisons et pouvons faire,* que la bonne methode et l'observation des regles *qu'elle prescrit.*

V. Or afin que *l'attention à ces divers points du chant et aux regles qui les concernent* ne paroisse pas plus difficile... ; et partant comme l'attention actuelle... a coutume dans la suite du temps et de l'exercice de se changer en une *si* ferme habitude *qu'elle* ne donne pas moins de facilité à les pratiquer parfaitement, que si on *les faisoit naturellement* : aussi en arrive-t-il de mesme à l'égard de l'application qu'il est nécessaire de donner *aux divers points et regles de* la science du chant ; car elle ne manque pas de produire une *si* bonne habitude *qu'elle* rend le chant le plus parfait aussi facile que s'il estoit naturel.

(A suivre.) MICHEL BRENET.

NOS CONFÉRENCES MENSUELLES

Nos deux dernières conférences mensuelles n'ont pas démérité des premières. Celle de M. Vincent d'Indy, le 13 avril, attira une assistance particulièrement choisie, pour venir applaudir le jeune maître à la fois conférencier et pianiste. Le grand amphithéâtre de l'Institut Catholique était comble, et le public ne ménagea pas à M. Vincent d'Indy ses applaudissements. Sa conférence : *De Bach à Beethoven*, conçue pour la *Schola*, valut à M. d'Indy plusieurs succès, car il la donna également à Paris, à la salle Charras, et il fut même appelé à la faire entendre au Cercle Artistique de Bruxelles, où elle fut très goûtée. Cette conférence, nos lecteurs la liront un jour dans la *Tribune*. Je parlerai donc particulièrement du pianiste qui fut impeccable de clarté et de précision dans le jeu, d'un classicisme parfait. Les pièces de Philippe-Emmanuel Bach et de Rust intéressèrent vraiment les auditeurs, car c'est bien en eux qu'il faut chercher la filière de Bach à Beethoven, et non dans Mozart et dans Haydn, bien plus Italiens, eux, et en lesquels on a toujours voulu à tort reconnaître les maîtres du farouche auteur de la *Neuvième Symphonie*. Peut-être un jour le Bureau d'édition de la *Schola* pourra-t-il publier tous ces documents musicaux, dont beaucoup sont inédits, documents susceptibles de jeter un jour favorable et nouveau sur bien des questions. Cette publication, sous le titre de *Documents pour servir à l'histoire de l'art*, est à souhaiter.

Quant à notre dernière conférence mensuelle, deux conférenciers annoncés sur nos programmes semblaient se la disputer; la destinée, qui est implacable, mit tout le monde d'accord en rendant la date choisie impossible à chacun d'eux. C'est ainsi que ni M. Pirro ni M. Guy Ropartz ne purent nous donner cette année le fruit de leurs travaux en en reportant la lecture à notre prochain exercice. Ce fut M. Gastoué, avec sa coutumière bonne grâce, qui voulut bien sauver la mise, en transformant légèrement la si intéressante conférence qu'il donna il y a quelque mois, au bénéfice de l'œuvre de

Saint-Vincent-de-Paul de Clichy, à la salle d'Horticulture, et en nous faisant sous cette nouvelle forme : *Le chant populaire à l'église*, une causerie tout à fait charmante, que les enfants de la *Schola* et quelques Chanteurs de Saint-Gervais émaillèrent d'exemples chantés, naïfs et populaires, tant latins qu'en langue vulgaire, et dont plusieurs ravirent le public assez courageux pour affronter, un jour d'Ascension, un temps vraiment abominable pour s'instruire en musicologie religieuse. Il mérite tous nos remerciements. Avec cette conférence se ferme notre présent exercice annuel.

JEAN DE MURIS.

N. B. — Une coquille typographique s'est glissée dans notre précédent article sur nos conférences mensuelles (numéro de février-mars). C'est : ... Surtout le vraiment admirable duo *Peccator ubi es* de Henri Dumont, *beau comme du Schütz*, et non « bien connu de Schütz » (neuvième ligne de l'article).

J. DE M.

MOIS MUSICAL

DÉPARTEMENTS

Nancy. — L'institution des jeunes aveugles de Nancy a exécuté, à l'occasion de la fête patronale de l'église Saint-Joseph, le *Gloria* de la messe *Nos autem gloriari*, de Soriano, ainsi que diverses pièces. Quant à la maîtrise Saint-Léon, elle continue comme par le passé, grâce aux efforts de M. l'abbé Pène, à chanter de belle et saine musique. C'est d'un excellent exemple dans le diocèse.

Berceau de saint Vincent de Paul, près Dax (Landes). — Au mois d'avril dernier, pour la fête de l'anniversaire de la Translation des Reliques de saint Vincent, une magnifique cérémonie réunissait, sous la présidence de S. G. Mgr l'Évêque d'Aire, un très nombreux clergé et une foule de fidèles. Les chants ont été en tous points remarquables ; cela ne nous étonne pas de la vaillante communauté dont nous avons déjà vanté les efforts.

Au propre de l'office du Saint, collationné par les Bénédictins de Solesmes et publié sous leur direction, venaient s'ajouter des motets de Josquin des Prés, de l'abbé Perruchot, et une messe de M. l'abbé Boyer. Sa Grandeur voulut bien féliciter les jeunes choristes de leur zèle et de la piété de leurs chants, ce qui nous honore grandement.

Tarbes. — Nous recevons de Tarbes un nouveau programme où la *Schola*, définitivement admise par les plus récalcitrants même, a fait preuve de son zèle et de ses qualités. C'était à l'église Saint-Jean cette fois, en l'honneur de la fête du Bienheureux de La Salle, et sous la présidence de S. G. Mgr l'Évêque. A la messe *Brevis*, de Palestrina, succédèrent des motets de Vittoria, Aichinger et F. de La Tombelle, et quelques cantiques.

Narbonne. — L'abbé Pratx, nommé depuis peu maître de chapelle de Saint-Just, l'admirable église, une des gloires du Midi, vient d'affirmer hautement son goût et ses tendances en faisant exécuter par sa maîtrise, et très heureusement, la *Missa Brevis* de Palestrina, des faux-bourdons et quelques motets. M. l'abbé Pratx est un fervent grégorien de la première heure ; nous ne doutons pas du succès des efforts qu'il tente pour la réforme du chant dans l'antique cité et nous l'en félicitons d'avance.

Voyage de propagande des Chanteurs de Saint-Gervais

Le voyage que nous annoncions pour Vesoul et Besançon a eu lieu et il a valu à la vaillante compagnie un succès sans précédent. Nous ne saurions passer sous silence la réception qui leur fut faite à Besançon, grâce aux efforts de la jeune Conférence de Saint-Thomas-d'Aquin et du R. P. Dagnaud, dont l'esprit d'initiative est singulièrement fécond et, disons-le, heureux, car on ne parle à Besançon que des exploits du R. P. Dagnaud et de ses jeunes gens, si unis, si intelligents et actifs. Voici une saine et belle œuvre dont les actions sont magnifiques. A la Cathédrale, deux cérémonies furent chantées et sous la présidence de deux de NN. SS., Mgr Petit, Archevêque

de Besançon, et Mgr Ardin, Archevêque de Sens. Un concert, le soir, réunit en outre toute l'élite de la société bisontine. Partout, les Chanteurs surent attirer la foule, et le succès fut sans précédent. Ils sont, d'ores et déjà, retenus par la même œuvre pour novembre prochain. On médite, cette fois, des merveilles, de l'orchestre, du Perosi peut-être. Rien ne nous étonnera dans cet ordre de la Conférence de Saint-Thomas-d'Aquin. Toutes les villes de France devraient avoir des œuvres de jeunes gens aussi vivantes, aussi téméraires et aussi heureuses.

Dans toutes les villes, il y a des conférences, mais il n'y a pas toujours des R. P. Dagnaud pour les conduire. A Vesoul, quoique plus modeste, la masse produisit une grande impression, l'action fut bonne et féconde, espérons-le.

G. de Boisjoslin.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

G. HOUDARD. — *Le Rythme du Chant dit grégorien d'après la notation neumatique.* — **Appendice.** — Paris, 1899. In-8°, pièce.

M. H. vient d'avoir une première crise d'appendicite — c'est la maladie du jour, — et comme ce ne sera sans doute point la dernière, nous ne fatiguerons pas les lecteurs de la *Tribune* à leur parler d'un cas peu intéressant.

Rien de nouveau dans cette brochure : aussi n'y a-t-il rien à discuter[1]. En revanche, toujours la même assurance, toujours des affirmations personnelles et, venant de M. H., sans portée. En parlant de son précédent volume, il écrit « mon grand ouvrage ». Il est toujours « altéré de vérité », et nous apprend « que de tous côtés (France et Etranger) on le poursuit sans relâche pour la publication d'une traduction complète du « Man. 339 de Saint-Galle » *(sic)*[2]. Mais « il ne veut rien faire *officiellement* sans avoir derrière lui un nombre respectable d'adhésions formelles ». M. H. peut être assuré de la nôtre. Bref, il porterait dans l'histoire la réputation d'un Guion l'Arétin qu'il ne serait pas plus fier : d'aucuns même ajoutent qu'il le serait beaucoup moins.

A. DECHEVRENS, S. J. — *Études de Science musicale.* — Paris, 1898. 3 vol. in-4°.

Les trois beaux volumes du R. P. Dechevrens valent mieux qu'un simple compte rendu bibliographique : nous n'avons pas jugé utile de critiquer la brochure susnommée, tant elle est creuse et sans intérêt ; au contraire, nous craignons, dans le peu de place que nous avons ici, d'aborder la discussion des théories neuves et brillantes du Révérend Père ; mais, s'il veut bien nous y autoriser, dans le corps même de la *Tribune* nous examinerons de près son exposé du rythme grégorien ; nous aurons là plus de liberté pour dire notre sentiment, et le Révérend Père aussi pour y répondre.

Une objection pourtant que nous tenons à présenter ici : dans un esprit scientifique tout à fait remarquable, le Révérend Père fait appel au chant des diverses liturgies grecque, arménienne, copte, etc., mais peut-être a-t-il sur cette question manqué légèrement de critique en se servant de recueils tout à fait défectueux, comme celui des chants arméniens de Bianchini, au lieu de recourir aux notations originales[3], qui seules peuvent faire foi, qui seules ont une valeur scientifique, et qui seules pourraient utilement contrôler la thèse mensuraliste du Révérend Père. Et de même pour les autres liturgies.

Néanmoins, ces trois volumes, par la masse des documents qu'ils renferment et par l'agrément d'un style toujours châtié, sont d'une lecture facile et profitable. On sait combien les théories du Révérend Père — celles du rythme entre autres — diffèrent de celles que nous défendons ici, mais le R. P. Dechevrens est un savant et un lettré, c'est un esprit distingué et courtois, bref un adversaire avec lequel, sur le terrain scientifique, on aimerait à causer.

Pierre Aubry.

1. Nous prions le lecteur de se reporter soit à la *Tribune* de février 1898, soit à la *Revue internationale de Musique* du 15 janvier 1899 ; dans le premier article, nous avons relevé les détails; dans le second, nous avons critiqué l'idée fondamentale, si l'on peut dire ainsi, du livre. — Cf. dans le récent compte rendu du R. P. Soullier (*Musica sacra* de Toulouse, mai 1899) : « Hélas ! c'est toujours le même cercle vicieux : son *temps rythmique*, dont il faudrait démontrer l'existence et la légalité, est lui-même à la base de toutes ses démonstrations. »

2. Que M. H. nous permette de rappeler que l'on abrège le mot *manuscrit* en *ms.*, et que l'on écrit « Saint-Gall ».

3. Cf. pour le chant arménien les livres de N. Tadjian, par exemple, qui donnent les versions caucasiques les meilleures.

CHANT POPULAIRE (Nouvelles Livraisons)

R. P. Dom PARISOT. — *Cantiones sacræ*, pièces grégoriennes harmonisées pour les saluts.

R. P. A. LHOUMEAU. — *Cantiques spirituels.*

A. GASTOUÉ. — *Cantiques anciens* en l'honneur du Sacré-Cœur de Jésus, avec musique nouvelle.

La *Schola Cantorum,* après avoir laissé chômer quelque temps ses éditions, vient de reprendre avec une nouvelle activité la mise en œuvre de cette section importante de sa propagande. C'est ainsi qu'après avoir fait paraître le premier trimestre de sa Troisième Année de l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs*, donnant près de cent pages nouvelles des admirables chefs-d'œuvre des maîtres du seizième siècle, elle met la dernière main à de nouvelles séries de ses publications, soit près de vingt motets ou messes du *Répertoire moderne*, dont nous entretiendrons bientôt nos lecteurs, et plusieurs fascicules du *Chant populaire*, qui nous occupent aujourd'hui.

1° Du R. P. Dom Parisot : *Cantiones sacræ*, pièces grégoriennes harmonisées pour les saluts. Le choix en est excellent, l'harmonisation toujours irréprochable et surtout très heureuse. Le répons mozarabe *Surgam et ibo* est particulièrement délicieux.

2° Du R. P. Lhoumeau : *Cantiques spirituels*, vraiment religieux et souvent d'une musicalité exquise. Le premier, en forme de chant alterné, est conçu dans l'esprit des psaumes du seizième siècle, qui lui donne un caractère des plus nobles. La préoccupation du style dit polyphonique se trahit dans presque tous ces cantiques, facilement retenables et d'autant populaires.

3° De M. A. Gastoué : *Six Cantiques anciens* en l'honneur du Sacré-Cœur de Jésus, et sur lesquels il a adapté une musique moderne extrêmement religieuse et quelque peu grégorienne par le procédé de déclamation absolument adéquate à la poésie littéraire. Voici, du reste, la courte préface dont il a fait précéder son recueil :

Nulle époque plus que la nôtre ne vit semblable efflorescence du culte public du Sacré-Cœur de Jésus ; à nulle époque non plus, depuis le moment où de saints personnages l'ont répandue, cette dévotion ne suscita poésies et prières plus vides et dépourvues de sens théologique.

Si l'on tient à faire entendre dans nos églises les louanges du Cœur de Jésus en langue vulgaire, que ne prend-on les vieux cantiques français composés sur ce sujet par les maîtres de la doctrine en semblable matière ? Je veux dire ceux par qui cette dévotion s'est étendue et popularisée.

C'est dans cet esprit qu'a été entreprise cette petite publication. Parfois, la langue un peu vieillie a nécessité quelques retouches, très légères et très rares, qui ne changent en rien la physionomie de la pièce.

C'est aussi dans le but de garder à la version primitive son caractère que les mélodies nouvelles (remplaçant les timbres anciens) sont conçues suivant divers rythmes. C'est le *rythme oratoire du phrasé qui a donné sa forme à la mélodie.* C'est dire que l'on s'attachera plus à la bonne diction qu'à l'isochronie de la mesure musicale.

Espérons donc que ceux à qui s'adresse ce travail, les dévots au Sacré-Cœur de Jésus, voudront redire avec les formules mêmes de la bienheureuse Marguerite-Marie, avec le bienheureux Grignon de Montfort, le vénérable Père Eudes, les louanges et la gloire de Celui qui, doux et humble de cœur, aima les siens jusqu'à la fin.

AMÉDÉE GASTOUÉ.

Nous pensons que ces cantiques viennent à leur heure, au seuil du mois de juin, consacré au divin Cœur de Jésus.

Nous rendrons compte prochainement des nouvelles publications du *Répertoire moderne.*

CH. B.

L'abondance des matières nous force à remettre au mois prochain la fin de l'article : *Don Perosi à Paris.*

Le Gérant : ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — 5-99.

Cinquième Année · N° 6 · Juin 1899

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*)	BUREAUX	ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*)
Étranger (Union postale). . 11 fr.	*15, Rue Stanislas, 15* PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

Les fêtes de l'Art chrétien en Avignon. . . . . . Jean de Muris.
Racine, poète lyrique (suite) . . . . . André Hallays.
Le drame religieux au dix-septième siècle . . . . . Romain Rolland.
La tradition ancienne dans le chant byzantin (suite et fin). Amédée Gastoué.
Don Lorenzo Perosi à Paris (suite et fin) . . . . . Ch. Bordes.
Additions inédites à Dom Jumilhac (suite). . . . . Michel Brenet.
Mois musical . . . . . G. de Boisjoslin.
Nécrologie : *Ernest Chausson* . . . . . C. B.
Encartage musical : Deux cantiques. . . . . R. P. A. Lhoumeau et A. Gastoué.

LES FÊTES DE L'ART CHRÉTIEN

EN AVIGNON

Assises internationales de Musique religieuse et d'Art comparé, données, sous la présidence de Sa Grandeur Mgr SUEUR, et sur l'initiative de la Schola Cantorum, *à Avignon, les 13, 14, et 15 août 1899.*

Nous ne pouvons qu'annoncer brièvement ici le programme des fêtes que nous projetons en août prochain. Nous devons remercier tout d'abord, et très respectueusement, Mgr Sueur, Archevêque d'Avignon, pour l'accueil bienveillant qu'il a bien voulu faire à notre projet, et pour sa promesse de présider nos fêtes. Grâce à son haut patronage, nous espérons bien dépasser encore les réunions que nous avons déjà données en France, et, ce qui est plus doux, aider à la

création, dans le diocèse, d'une œuvre durable qui sera toute à la gloire du bienveillant prélat si éclairé et si plein d'initiative.

Les fêtes dureront trois jours; elles se composeront de manifestations théoriques et pratiques appuyées d'auditions, conférences, exécutions d'œuvres et leçons à l'usage du clergé et des amateurs du chant grégorien et de la véritable musique religieuse. D'ores et déjà, ont promis leur concours comme conférenciers : M. Brunetière, de l'Académie française; M. de Saint-Auban, avocat à la Cour d'appel de Paris; M. Pierre Aubry; M. Amédée Gastoué, etc. Quant aux chants, ils seront confiés à la belle maîtrise de Saint-Joseph de Marseille et aux Chanteurs de Saint-Gervais unis. Parmi les attractions, nous signalerons une messe inédite d'Elzéar Genet, dit *il Carpentrasso*, prédécesseur de Palestrina à la Chapelle Sixtine, vieux maître français, maître de chapelle de Léon X, né à Carpentras. Cette messe, remise en partition pour la circonstance, est très intéressante. Il y aura chaque matin des classes pratiques de chant grégorien et de musique en parties l'après-midi. Le congrès, qui tiendra ses assises dans le délicieux petit séminaire d'Avignon, pur joyau d'architecture du quinzième siècle, gracieusement prêté à la *Schola* par Sa Grandeur, se terminera par un concert choisi où seront interprétés, entre autres œuvres, des fragments de Don Lorenzo Perosi. Nous publierons bientôt les détails de ces fêtes, ainsi que les renseignements matériels utiles aux congressistes. Nous pouvons déjà assurer aux ecclésiastiques munis de cartes du congrès des conditions de séjour toutes particulières que nous fixerons par la suite.

Voici la composition du comité d'initiative, formé en grande partie de personnalités locales qui assurent aux fêtes une action féconde et désintéressée de bon augure.

PRÉSIDENT D'HONNEUR :

SA GRANDEUR MONSEIGNEUR SUEUR,
ARCHEVÊQUE D'AVIGNON.

MM. Bouic, ancien magistrat; baron de Courtois, propriétaire; Léon Bonnet, avocat; abbé Aurouze, licencié ès lettres; abbé Chassang, maître de chapelle de la Métropole; Goudareau, compositeur de musique; Le Gras, propriétaire; Palun, négociant; J. Tracol, notaire (trésorier du comité) : Roux, avoué; Ripert, organiste de Saint-Pierre; Julien Bonnet, propriétaire. — Pour la *Schola :* MM. Vincent d'Indy, Ch. Bordes, Pierre Aubry et Amédée Gastoué.

Notre prochain numéro donnera le programme complet des fêtes et les divers détails intéressant nos sociétaires, qui, nous l'espérons, se rendront nombreux à Avignon.

JEAN DE MURIS.

RACINE, POÈTE LYRIQUE

(Suite)

II

LA MUSIQUE DES CHŒURS DE RACINE

J'ai longuement analysé la poétique des chœurs de Racine. Sur la musique qui les doit accompagner, je serai plus bref. Vous entendrez les chanteurs.

Les chœurs d'*Esther* furent composés par Jean-Baptiste Moreau, musicien de la communauté de Saint-Cyr. Il n'était point célèbre en dehors de cette maison, pour laquelle d'ailleurs il a écrit beaucoup de musique.

Le succès de sa partition fut très vif. Racine, dans la Préface d'*Esther*, loue « ces airs touchants qui ont fait l'un des plus grands agréments de la pièce ». Dans les nombreux récits que nous possédons des représentations de Saint-Cyr en 1689, on donne de grands éloges à Moreau. Mme de Sévigné, qui assistait à la représentation du 19 février, écrivait : « Je ne puis vous dire l'excès de l'agrément de cette pièce; c'est une chose qui n'est pas aisée à représenter et qui ne sera jamais imitée ; c'est un rapport de la musique, des vers, des chants, des personnes, si parfait et si complet qu'on n'y souhaite rien... Tous les chants convenables aux paroles qui sont tirés des *Psaumes* et de la *Sagesse* et mis dans le sujet sont d'une beauté qu'on ne soutient pas sans larmes. » Il est vrai que ce jour-là Mme de Sévigné — elle-même l'a conté — était *en fortune*. Le Roi avait daigné lui demander son opinion et approuver son admiration. Cela n'était point pour refroidir son enthousiasme, et Racine bénéficiait de la bonne grâce de Louis XIV.

Mais Mme de Sévigné ne fut point la seule à goûter la musique de Moreau. Le Roi donna au musicien une pension de 600 livres sur le trésor royal. Et la réputation de la partition d'*Esther* fut si grande que Moreau n'hésita pas à l'approprier, quelques années plus tard, à une sorte d'oratorio. Je tiens ce détail curieux de Michel Brenet, dont on sait l'incomparable érudition en ces matières. On lit dans le *Mercure* d'avril 1697 : « M. Moreau vient de donner un concert qui a été exécuté par tout ce que nous avons d'habiles gens en France pour ces sortes de divertissements. Celui-ci est une idille qui a pour titre : *Concert spirituel ou le Peuple Juif délivré par Esther*. Les vers qui sont pleins d'onction et d'esprit, et fort naturels, sont de la composition de M. de Banzy, et ce qu'il y de surprenant et qui doit en faire admirer l'auteur (cela en effet était très surprenant, mais beaucoup moins admirable), c'est que ces vers sont sur la mesure des chœurs d'*Esther* et qu'on chante dessus la même musique. » La composition de M. de Banzy n'a point laissé de trace dans l'histoire littéraire du dix-septième siècle.

On continua bien longtemps encore de représenter *Esther* à Saint-Cyr, et toujours avec la musique de Moreau. Pour une représentation qui fut donnée

en présence du Dauphin et de la Dauphine, le 15 janvier 1756, Clérambaut, organiste de Saint-Cyr, remania la musique primitive. Mais le souvenir en fut fidèlement gardé à Saint-Cyr. « Le 12 novembre 1792, mourut la dernière dame de Saint-Louis qui ait été enterrée à Saint-Cyr; elle se nommait Catherine de Cockborne de Villeneuve; elle avait soixante et onze ans. Dans le délire de ses derniers moments, cette pauvre religieuse chantait d'une voix sépulcrale les chœurs d'*Esther* où les Israélites déplorent, dans une langue divine, les malheurs de leur patrie. » (Lavallée, *La Maison de Saint-Cyr.)*

Je crois qu'en écoutant les fragments qui vont être chantés, vous trouverez naturel le grand enthousiasme de Mme de Sévigné. La marquise avait raison. C'est un rapport parfait des chants et des vers. Cette musique est vraiment racinienne. Elle a de la noblesse, de la simplicité et de l'élégance. C'est déjà presque la pure déclamation de Rameau. Le final du premier acte, *Heureux, dit-on, le peuple florissant,* a une singulière grandeur. Et bien peu de musiciens français ont trouvé une mélodie aussi naïvement expressive que l'exquise cantilène du final : *Il s'apaise, il pardonne*[1]...

Athalie n'a pas eu la même fortune. La partition de Moreau est pompeuse et glaciale. Le musicien ne retrouva plus la belle et pure inspiration qui lui avait dicté les chœurs d'*Esther*; et, plus tard, il ne la retrouvera point davantage quand il mettra en musique les trois premiers cantiques spirituels de Racine. Les représentations d'*Athalie* à Saint-Cyr furent beaucoup moins brillantes que celles d'*Esther*. Mme de Maintenon, effrayée par les remontrances de Godot des Marais, évêque de Chartres, n'avait point voulu que la Cour assistât à la tragédie. On la donna à Versailles, dans la chambre du Roi, sans ornements ni costumes, et à Saint-Cyr, mais sans public. Et cela pourrait expliquer le silence des contemporains sur la musique de Moreau. Mais il y a un fait plus significatif. Dans la préface d'*Athalie*, Racine cette fois ne dit point un mot de la musique des chœurs.

Le 3 mars 1716, les comédiens obtinrent du Régent la permission de jouer *Athalie* sur la scène profane. Alors on supprima les chœurs, et jusqu'en 1770 la tragédie fut représentée avec cette absurde mutilation. A cette époque il y eut sur la scène de l'Opéra de Versailles une représentation solennelle d'*Athalie*. Les chœurs furent exécutés. Mais pour donner plus d'éclat à la tragédie de Racine, on eut l'idée saugrenue d'y ajouter quelques morceaux étrangers, entre autres, le chœur du serment d'*Ermelinde*, opéra de Philidor, dont les vers étaient de Sedaine !

1. On peut être surpris d'entendre des voix d'hommes dans les chœurs d'*Esther*. Il est impossible que des hommes aient pu pénétrer dans l'appartement de la Reine et se mêler aux jeunes filles, puisqu'il ne faut rien moins que l'intervention d'un ange pour expliquer la présence de Mardochée dans le palais. D'autre part aucun chœur masculin ne figura jamais dans les représentations d'*Esther* à Saint-Cyr. Mais nous possédons la partition originale de Moreau; elle comporte des voix d'hommes; c'est indiscutable.

Désireux de résoudre cette énigme, je me suis adressé à M. Julien Tiersot, qui a bien voulu examiner diverses partitions conservées à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris. Le très érudit bibliothécaire est d'avis qu'à Saint-Cyr les parties de basses ont dû être chantées à l'octave par des voix de contralto. Mais je dois signaler qu'il existe à la Bibliothèque du Conservatoire une copie de la partition de Moreau par Philidor : les chœurs y sont réduits à deux parties pour voix de femmes. Il est indiqué sur cette copie qu'elle est conforme aux représentations de Saint-Cyr.

Pour ses exécutions et pour l'édition qu'il vient de publier des chœurs d'*Esther*, M. Charles Bordes a préféré l'exactitude musicale à l'exactitude historique. Je crois qu'il a raison lorsqu'il s'agit d'un concert. Pour une représentation théâtrale d'*Esther*, il faudrait, à mon avis, revenir à la version de Philidor.

En 1786, Gossec écrivit une partition des chœurs d'*Athalie* pour des représentations données à la Cour; elle fut ensuite, en 1791, exécutée sur deux théâtres de Paris. Cette musique ne manque ni de grandeur ni de style. Mais elle est froide. On y sent l'imitation de Glück, ou plutôt de Sacchini. Gossec avait eu l'étrange pensée de mettre en musique certains passages qui dans la tragédie de Racine doivent être récités.

Boieldieu, pendant un séjour qu'il fit en Russie, écrivit des chœurs d'*Athalie* qui furent chantés par cent chanteurs de la chapelle impériale. On exécutera tout à l'heure un fragment de cette partition. C'est d'abord un récitatif assez pesant, puis un chœur *a cappella*, qui, je vous assure, n'a rien de palestrinien. C'est du Méhul, mais ce n'est point de l'excellent Méhul.

Je ne vous dirai rien, et pour cause, des chœurs composés pour *Athalie* par un compositeur allemand du dix-huitième siècle, Schulz, puis par Jules Cohem, puis par Félix Clément. Mais je dois m'arrêter un instant aux chœurs de Mendelssohn, Bartholdy.

Depuis quelques années, on ne représente plus *Athalie* que privée des chœurs, ce qui est un sacrilège, ou bien avec les chœurs de Mendelssohn, ce qui est peut-être un sacrilège pire encore.

Les chœurs d'*Athalie* sont une des œuvres les plus faibles et les plus insignifiantes de l'auteur de *Paulus* et de la *Symphonie en la mineur*. Cette musique a été composée, à la demande du roi de Prusse, pour accompagner une traduction allemande d'*Athalie* représentée à Berlin. Pour l'adapter au texte français, on a dû saccager la poésie de Racine. Avec ses rythmes vulgaires et son accent emphatique, la partition de Mendelssohn est un véritable contresens. Elle est antiracinienne, car elle est bruyante et triviale.

Si habile musicien fût-il, Mendelssohn, d'ailleurs, était incapable de comprendre la poésie de Racine... parce que, il faut bien l'avouer, la poésie de Racine est, dans son essence la plus intime, inintelligible pour qui n'est point Français de langue et de goût. Il n'y a pas de plus grand poète français que Jean Racine. Mais, il faut que nous en prenions notre parti, celui-là n'appartiendra jamais à la littérature universelle, à la *Weltlitteratur*. Seul un musicien français est capable de traduire ses vers et de donner à son lyrisme l'âme de la mélodie.

Pour *Athalie*, aucun ne l'a su faire, et je crois bien qu'aucun ne le fera jamais. Il est trop tard. Moreau a échoué. C'est grand dommage. Car pour réaliser l'union parfaite du poème et de la musique, il est peut-être indispensable que le musicien et le poète soient contemporains. Il y a des nuances de sensibilité propres à chaque époque. Si souple que soit son génie, un musicien d'aujourd'hui aura bien de la peine à entrer dans l'âme d'un poète janséniste, ami de Mme de Maintenon, courtisan de Louis XIV, écrivant de tout son cœur de beaux cantiques pour distraire un pensionnat de jeunes filles.

III

LE LYRISME PERSONNEL DE RACINE

Il nous reste à nous demander si Racine a été seulement un poète lyrique de l'école dorienne; si, en certaines de ses œuvres, il n'a pas eu, comme

quelques grands poètes de ce siècle, ses heures d'inspiration individuelle.

Cette inspiration, nous ne la chercherons pas dans les Odes de Racine. Peu de poètes ont poussé plus loin que lui l'adoration de Louis XIV. Mais ce sentiment, si puissant fût-il, n'a pu échauffer sa verve, et des strophes qu'il a écrites à la louange du Roi le seul éloge qu'on puisse faire est de reconnaître qu'elles sont supérieures aux strophes du même genre qu'a rimées son ami Despréaux. La *Nymphe de la Seine*, composée à l'occasion du mariage de Louis XIV, est une allégorie facilement versifiée mais très froide : elle plut à Chapelain, qui fit pourtant cette observation judicieuse que Racine avait eu tort de ne point parler seulement des Nymphes et de faire intervenir les Tritons, divinités qu'on rencontre sur la mer et non dans les fleuves. L'*Ode sur la convalescence du Roi* et *La Renommée aux Muses* ne valent guère mieux. L'*Idylle sur la Paix* est un divertissement mêlé de chœurs et de danses : en 1685, M. le marquis de Seignelay invita le Roi à venir visiter son château de Sceaux, dont les jardins avaient été dessinés par Le Nôtre : pour rehausser l'éclat de la fête, il demanda à Racine de composer une idylle, dont Lulli écrivit la musique. Celle-ci fut très fort goûtée du Roi et des courtisans. La musique de Lulli est de la musique de cour. La poésie de Racine est, hélas ! aussi de la poésie de cour.

Des *Hymnes du Bréviaire romain* traduites par Racine, je ne dirai rien non plus. Composées dans sa jeunesse et probablement remaniées après sa conversion, ces poésies n'ont rien de lyrique. Ce sont des prières d'un style souvent admirable, mais d'un mouvement languissant et où presque rien ne survit de la grâce et de l'harmonie des hymnes originales.

Mais, dans les chœurs d'*Esther*, dans ces strophes où Racine a traduit les sentiments de crainte, de piété ou de reconnaissance du peuple d'Israël, déjà nous saisissons çà et là un accent plus personnel. Voici que l'on entend la voix de l'élève de Port-Royal maintenant réconcilié avec ses vieux maîtres. Racine évoque en de lointaines allusions les souvenirs de son adolescence, ces « saintes demeures de silence » qui lui ont inspiré ses premiers vers, les prairies, le cloître, le verger, les longues allées, le jardin et l'étang. Quand les jeunes Israélites pleurent Sion captive, et regrettent les « champs aimés des cieux », ne vous y trompez pas, c'est Racine qui pleure sur Port-Royal dispersé. Sainte-Beuve a indiqué cela dans des pages délicates et vraiment dignes de Racine lui-même[1].

Si Arnauld chérissait tant *Esther*, c'était qu'il avait bien compris les tendres et nobles allusions du poète.

Ces allusions éparses dans les chœurs d'*Esther* ne nous permettraient pas encore de dire que Racine fut un lyrique personnel. C'est seulement dans les *Cantiques spirituels* que nous allons enfin découvrir une inspiration vraiment individuelle.

Ces cantiques furent écrits, comme tous les cantiques, pour être chantés en chœur (Moreau mit les trois premiers en musique et Lalande le quatrième). Mais Racine y a bien exprimé ses propres sentiments. Il y a épanché son âme. Louis Racine, dans ses Mémoires sur la vie de son père, jugeait que ces

1. *Port-Royal*, t. VI, p. 139.

cantiques eussent été plus utiles aux demoiselles de Saint-Cyr, si la musique avait répondu aux paroles. Mais, ajoute-t-il, « le musicien à qui ils furent donnés n'avait pas le talent de Lulli ». A la vérité Lulli eût échoué, tout comme Moreau. Il n'y avait point alors en France un musicien qui fût de taille à traduire les *Cantiques spirituels*.

Ici Racine n'imite plus la poésie hébraïque, comme dans les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*. Il nous avertit que le second et le quatrième de ces cantiques sont tirés l'un de la *Sagesse* et l'autre d'Isaïe et de Jérémie. Mais, à la vérité, les emprunts qu'il fait à l'Écriture sont rares : ce sont les images et le mouvement de la mystique chrétienne. Le premier et le troisième sont inspirés de saint Paul.

Le premier cantique, *A la louange de la Charité*, est une admirable glorification de l'amour divin :

Oui, mon Dieu, quand mes mains de tout mon héritage
Aux pauvres feraient le partage ;
Quand même pour le nom chrétien,
Bravant les croix les plus infâmes,
Je livrerais mon corps aux flammes,
Si je n'aime, je ne suis rien.
. . . . . .

La fin de ce cantique a moins de chaleur et tourne à la méditation morale.

Le plus beau, le plus émouvant et aussi le plus personnel de ces cantiques, c'est le troisième :

Mon Dieu, quelle guerre cruelle !
Je trouve deux hommes en moi :
L'un veut que plein d'amour pour toi
Mon cœur te soit toujours fidèle,
L'autre à tes volontés rebelle
Me révolte contre ta loi.
. . . . . .

La première fois que Louis XIV entendit ce cantique, il se tourna vers Mme de Maintenon, en lui disant : « Madame, voilà deux hommes que je connais bien. » Racine, lui aussi, les connaissait bien. C'était là toute l'histoire de sa vie et c'était aussi le plus beau, le plus émouvant des thèmes que puisse traiter un poète lyrique : le drame intime qui déchire toute conscience humaine.

Ces cantiques furent, on l'a dit, le chant du cygne.

Racine n'écrivit plus de vers, et il mourut cinq ans plus tard.

Dans son testament il demandait que son corps fût transporté à Port-Royal-des-Champs et inhumé dans le cimetière au pied de la fosse de M. Hamon. Ce bon M. Hamon était un des anciens maîtres de Racine, une de ces belles âmes naïves et limpides d'une spiritualité presque joyeuse, comme il s'en rencontrait tant à Port-Royal : il occupait ses mains à tricoter, marchait peu, étant toujours monté sur un âne, et il priait sans relâche. Racine voulut donc reposer près de son vieux maître et recommanda son âme aux prières des religieuses de la communauté.

Ce fut ainsi que le cimetière de Port-Royal reçut la dépouille d'un poète lyrique. Or, on n'était point lyrique à Port-Royal. On y goûtait peu la musi-

que ; il n'y avait point d'orgue dans l'église ; le plain-chant seul y était permis et les plus beaux concerts qu'on entendait dans la sainte maison, c'étaient les cantiques sacrés joués par M. de Saint-Gilles sur sa flûte d'Allemagne en l'honneur de son patron, saint Antoine. Mais Racine était revenu d'un si bel élan de cœur vers ceux qui l'avaient élevé, que personne parmi les derniers solitaires de Port-Royal ne se scandalisa du vœu de Racine mourant.

Et le jansénisme avait eu son poète lyrique !

André Hallays.

LE DRAME RELIGIEUX AU XVIIe SIÈCLE

Je voudrais esquisser rapidement les débuts d'un genre musical qui a eu une grande vogue dans toute l'Europe, et surtout en Italie, au dix-septième et au dix-huitième siècle : le Drame religieux. J'entends par là l'oratorio représenté, et non pas seulement chanté. Il n'y a point de doute que l'oratorio proprement dit n'ait un caractère plus idéaliste, par l'effacement des moyens matériels, des images extérieures et de la personne des acteurs derrière la pure musique. On ne saurait pourtant méconnaître la grandeur d'un genre qui a trouvé une expression sublime dans le premier et le troisième acte de *Parsifal*. S'il court le risque de perdre de son mystère en montant sur la scène, en revanche, quand il est mis en œuvre par un esprit honnête et sérieux, il a peut-être quelque chose de moins intellectuel et de plus vraiment populaire que l'oratorio. La foule est comme le disciple incrédule. Elle a souvent besoin de voir, pour affermir sa foi, ou se rendre plus claire sa propre pensée. L'Eglise du Moyen-Age le savait bien, avec la naïve mise en scène de ses Tropes et de ses Drames liturgiques. Et l'on peut dire en faveur des représentations religieuses ce que Suger disait pour la défense de la peinture à l'intérieur des églises : que « les illettrés apprennent par l'image ce qu'ils ne peuvent lire dans les livres », « quod per scripturam non possunt intueri, hoc per picturæ lineamenta contemplantur », et que « l'esprit s'élève à la vérité par le moyen des choses matérielles », « Mens hebes ad verum per materialia surgit. »

Si les artistes se sont trop souvent écartés de cette haute conception, nous allons voir que ce fut du moins celle des premiers créateurs de l'Opéra religieux, esprits essentiellement moralisateurs et croyants, comme Cavalliere.

I

La Rappresentazione di Anima e di Corpo, d'Emilio del Cavalliere

(Février 1600)

Le premier drame religieux en musique semble avoir été *la Rappresentazione di Anima e di Corpo*, d'*Emilio del Cavalliere*, jouée en février 1600, à

Rome [1]. L'unique exemplaire connu de la partition se trouve à la Bibliothèque Santa Cecilia de Rome. — J'insisterai un peu plus longuement sur cette œuvre que sur les suivantes, en raison de sa rareté, et du sérieux de sa pensée.

E. del Cavalliere, gentilhomme romain, avait été, avant 1596, intendant de la musique du grand-duc de Toscane. Il fut donc intimement mêlé aux discussions archéologiques et musicales qui passionnaient la société florentine, et dont le foyer était la maison de Giovanni Bardi, comte de Vernio. On sait que les savants et les artistes qui se réunissaient chez ce noble dilettante : Vincenzo Galilei, le poète O. Rinuccini, les chanteurs Peri et Caccini, travaillaient à reconstituer la musique grecque, et que c'est de l'idée très inexacte que leur demi-érudition se faisait du drame antique, que sortirent les premiers essais de l'opéra. E. del Cavalliere prit une grande part à ces tentatives; et il fit jouer devant le grand-duc trois pastorales en musique, écrites dans ce style pseudo-antique, que l'on nommait alors « style récitatif », parce que la clarté et la justesse de la déclamation en était la première loi. Ces trois pièces : *il Satiro* (1590), *la Disperazione di Fileno* (1591), *il Giuoco della Cieca* (1595), ne nous ont pas été conservées : et nous ne pouvons nous faire une idée de leur style que par l'air charmant que nous publions ici, et qu'un ami de Cavalliere, Alessandro Guidotti, a édité à la fin de la partition de *la Rappresentazione*. Il est intitulé : Air joué et chanté à la façon antique, et accompagné de deux flûtes, ou *sordelline*. Il est d'un joli sentiment, rêveur et mélancolique.

En 1600, Cavalliere appliqua ce nouveau style, cette « Musica rinovata » à un sujet religieux. *La Rappresentazione di Anima e di Corpo* eut un grand succès; cependant elle se heurta probablement à des scrupules de conscience; car l'éditeur de la musique prie le Cardinal Aldobrandini, Camerlingue de la sainte Eglise, de défendre l'œuvre contre les injustes attaques.

La partition est précédée d'un long et intéressant Avertissement de l'auteur, sur les conditions dans lesquelles sa pièce doit être représentée.

Il veut que la salle de spectacle ne contienne pas plus de mille personnes, commodément assises; car dans des salles plus grandes, les paroles ne peuvent être entendues de tous, et le chanteur doit forcer sa voix, ce qui fausse le sentiment. « La musique ennuie, quand on n'entend plus les paroles. » Le chœur doit prendre part à l'action, varier ses mouvements et ses gestes, et ne pas manœuvrer avec l'uniformité d'une troupe d'automates. — L'orchestre est invisible, caché derrière un rideau. Il est des plus simples : quelques instruments à cordes (lyre double, chitarone ou théorbe), un clavicembalo, et un organo suave. Cette simplicité excessive est le fruit des fausses théories des archéologues florentin et de leurs efforts pour supprimer, au nom de l'antiquité, toutes les richesses de la polyphonie moderne, — sous prétexte que plus les moyens d'expression sont simples, plus les effets produits sont profonds. « Ne' sensi si imprimono le cose più semplici, più facilmente che le miste [2]. » L'essentiel de la tragédie musicale nouvelle était le jeu et la déclamation du chanteur. Cavalliere lui demande avant tout de faire bien claire-

1. *Rappresentazione di Anima e di Corpo,* nuovamente posta in musica dal Sig. Emilio del Cavalliere, per recitar cantando. — data in luce da Alessandro Guidotti Bolognese — con licenza de Superiori — in Roma. Appresso Nicoló Mutij l'anno del Jubileo M. D. C.

2. *L'Artusi, overo delle imperfezzioni della moderna musica,* Venise. Vincenti, 1600. — § 13.

*

ment entendre les paroles, et de chanter avec passion, et sans passages d'agrément.

La Rappresentazione di Anima n'a point d'ouverture. On exécutait pourtant un morceau de musique avant le lever de rideau; mais ce morceau était tout à fait indépendant du reste de l'ouvrage; et Cavalliere se contente d'indiquer un madrigal religieux qu'on peut chanter. — La pièce débute par un *Proemio* dialogué, sans musique, entre Avveduto (Avisé) et Prudentio, « giovanetti ». Le dialogue est du genre moral le plus ennuyeux. Nul artifice aimable ne vient parer ce sermon de carême. Avveduto commence ainsi : « Vous dont l'aspect m'annonce un jeune homme prudent et sensé, dites-moi de grâce que vous semble de notre vie mortelle, cette vie que les hommes prisent si fort? En quel concept la tenez-vous? Je désire avoir votre sentiment, parce que je voudrais vivre en sorte qu'arrivant au terme de ma vie, je ne me trouve point, comme la plupart, trompé par une fausse espérance. » — Prudentio, tout en se défendant d'avoir encore beaucoup d'expérience, commence par dire qu'il lui semble que la vie est « un étalage de vanités, un beau vêtement qui recouvre les difformités du corps malade, un pré herbeux qui cache dans le gazon le serpent venimeux. » — L'autre fait riposte avec des antithèses du même goût. Le premier reprend. Le second n'est pas en reste. Et ainsi de suite, pendant une page in-folio. — « S'il en est ainsi, dit Avveduto, comment se fait-il que tant de gens aiment la vie? — C'est, répond Prudentio, la faute du péché, qui met un voile devant les yeux. — Oh! comme ils sont malheureux, ces hommes ignorants du malheur qui les attend! Quel salut ce serait pour eux, si l'on pouvait leur montrer les misères de la vie! » Prudentio : « C'est très vrai. Et c'est parce qu'une telle connaissance est si nécessaire, que quelques hommes ont pris à tâche de la rendre apparente à tous. Ici même, on verra tout à l'heure un vivant et étonnant exemple à l'appui de ce que nous avons dit. Les choses mêmes viendront, sous figures humaines, et tout en charmant par la nouveauté du spectacle, serviront à faire penser que cette vie, ce monde, ces terrestres grandeurs sont poussière, fumée et ombre; et finalement, qu'il n'y a rien de grand ni d'assuré, que la vertu, la grâce divine et le royaume céleste. — Mais voici qu'un vieillard[1] vient commencer la pièce. Cédons-lui la place. »

L'intention morale, voire prédicante, de l'oratorio, est donc marquée de la façon la moins douteuse. Et du reste, l'éditeur a pris soin de nous dire que Cavalliere a voulu, en écrivant cette pièce, montrer « combien un pareil style est propre à porter à la dévotion ».

Les personnages sont : le Temps, le Corps, l'Ame, la Raison (Intelletto), la Réflexion (Consiglio), le Plaisir avec deux compagnons, le Monde et la Vie mondaine, l'Ange gardien, les Anges du ciel, les Ames damnées en enfer, les Ames bienheureuses au paradis, et le Chœur.

La Rappresentazione a trois actes. Il n'y a guère de lien dramatique, ni même logique entre les scènes. Dans leur ensemble, on peut dire que le premier acte représente les inquiétudes de l'Ame humaine; le second, les tentations du Plaisir et du Monde, victorieusement repoussées; le troisième,

1. Le Temps.

le spectacle du paradis et de l'enfer, et l'apothéose de l'Ame sauvée. — En voici le sommaire rapide.

Acte I. — Sc. I. Le Temps. « Le temps fuit; la vie se détruit, et déjà je crois entendre la trompette dernière. » — Sc. II. Chœur sur la brièveté de la vie. — Sc. III. La Raison. Rien ne peut la rassasier que son union avec Dieu. — Sc. IV. Dialogue du Corps et de l'Ame. « Mon âme, que penses-tu? Pourquoi te tiens-tu dans la douleur? — Je voudrais repos et paix, je ne trouve que peines. — Prends mes sens, jouis d'eux. — Non, je ne veux plus m'abreuver de cette boisson, où ma soif s'enflamme. » Le Corps et l'Ame décident de chercher Dieu. — Sc. V. Chœur de louanges au Seigneur.

Acte II. — Sc. I. Chœur en l'honneur de Dieu. — Sc. II. La Réflexion (Consiglio). « Notre vie n'est que guerre contre la tentation. » — Sc. III. Chœur sur les erreurs de l'Homme. — Sc. IV. Le Plaisir et ses deux compagnons [1], en des vers gracieux et enfantins, invitent le Corps et l'Ame à se joindre à leur ronde. Le Corps hésite. L'Ame repousse les séducteurs, qui s'éloignent en chantant. — Sc. V. Le Corps ne sait pas s'il a bien fait de refuser. L'Ame interroge le ciel, qui lui répond en écho. — Sc. VI. L'Ange gardien, envoyé par Dieu, vient réconforter l'Ame, et le Chœur chante la victoire sur le Plaisir. — Sc. VII. Le Monde et la Vie mondaine viennent à leur tour tenter l'Ame et le Corps ; et cette fois, l'Ame est près de succomber : « Ne pourrait-elle servir à la fois le monde et Dieu ? » Mais l'Ange est là, qui veille; il arrache les parures du Monde et de la Vie mondaine; et, dit le texte, on voit « grande pauvreté, et laideur, et squelette de mort ». Le Corps et l'Ame, dégoûtés, les repoussent. « Le Corps se débarrasse de ses vains ornements : collier d'or, plume au chapeau, etc. » — Sc. VIII. Le ciel s'ouvre. Les Anges bénissent et appellent le Corps et l'Ame. — Sc. IX. Le Chœur célèbre les joies des bienheureux après les combats de la terre.

Acte III. — Voyage de l'Ame du Corps dans l'autre monde. — Sc. I. La Raison explique à l'avance l'opposition du ciel et de l'enfer. — Sc. II. Une bouche de l'enfer s'ouvre. La Réflexion (Consiglio) interroge les âmes damnées sur les tourments qu'elles endurent en enfer. — Sc. III. L'enfer se referme, et le ciel s'ouvre. La Raison interroge les âmes bienheureuses. Quatuor de la Raison, du Consiglio, de l'Ame et du Corps. — Ces dialogues avec l'enfer et le ciel se reproduisent, scènes IV, V, VI et VII, formant à chaque fois des tableaux qui s'opposent de façon antithétique [2]. Après le nouveau quatuor de la scène VII, duo de l'Ame et du Corps : « Come cervo assetato corre al fonte bramato ». — Sc. VIII. Chœur des Anges et Bienheureux, auxquels se mêle le quatuor. — Sc. IX. Toute la foule, « tutta la multitudine », se joint au Chœur, pour proclamer la grandeur de Dieu.

1. Les indications du texte notent que les trois compagnons ont à la main des instruments, dont ils jouent, — mais en faisant peu de bruit : un chitarone, une chitarina à l'espagnole, et un tambour de basque, avec des grelots.

2. Ainsi la paysanne de Villon va chercher dans les fresques de son église un naïf enseignement :

Au moustier voy, dont je suis paroissienne,
Paradis painct, où sont harpes et luz,
Et ung enfer où damnez sont boulluz :
L'ung me fait paour, l'aultre joye et liesse.
La joye avoir fais moy, haulte Déesse, etc.

O Signor santo, e vero
Che del mondo hai l'Impero...

Chant de l'Ame enivrée. Ballet. Puis chœur dansé, pour finir :

Chiostri altissimi, e stellati,
Dove albergano i Beati
Luna, Sol, Stelle lucenti,
Fate in Ciel dolci concenti.
. . . . . .
Ecco un'altra nova stella,
Tutta chiara, tutta bella,
Verso il Ciel vola splendente.
Perche luca eternamente.
. . . . . .
Laus Deo.

Cavalliere veut que l'on danse des pas graves pendant le chœur; et, dans les ritournelles, des pas de quatre danseurs, qui « ballino esquisitamente un ballo saltato con capriole » (!). Il conseille de varier les danses, de donner tantôt « une gaillarde, tantôt un canari, ou la courante, qui font très bien dans les ritournelles ».

*
* *

Quelques historiens de la musique, Burney[1], Kiesewetter[2], ont publié un petit nombre d'extraits de *l'Anima e Corpo*. Nous en donnons ici trois courts fragments : un air du Corps, déchiré d'incertitudes et d'angoisses, soutenu par l'Ame, égaré par les sens, tenté par la chair, épouvanté par l'éternité. La déclamation en est assez tragique, et l'épreuve que nous en avons faite à un concert nous a montré qu'elle n'avait point perdu son pouvoir d'émotion. Le second extrait est un petit quatuor, dont le charme archaïque rappelle de très près certain chœur de l'*Enfance du Christ* de Berlioz. Le troisième morceau est un chœur assez souple et gracieux, qui montre que Cavalliere n'avait point trop sacrifié la musique au despotisme de sa théorie littéraire et archéologique.

Il y aurait bien d'autres pages à citer; mais celles-ci peuvent déjà faire entrevoir les défauts et les qualités de l'œuvre[3]. Certes ce drame musical a d'étonnantes gaucheries, des inexpériences et des duretés; mais il a un grand mérite : celui de refléter une âme parfaitement noble et sincère. Ce n'est pas là un jeu de dilettante ou de lettré, mais l'œuvre d'un artiste qui a le respect de l'art, et d'un chrétien qui le considère à la façon dont les peintres siennois du quatorzième siècle parlent de leur peinture :

« Nous sommes par la grâce de Dieu ceux qui manifestent aux hommes grossiers et illettrés les choses miraculeuses, faites par la vertu et en vertu de la sainte foi. »

ROMAIN ROLLAND.

1. *A general history of music*. Londres, 1776, t. IV, p. 91.
2. *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges*. Leipzig, Breitkopf, 1841. — Appendice B, 79.
3. Cavalliere survécut peu à son oratorio. Il mourut le 11 mars 1602. — (R. Gandolfi, *Rassegna nazionale*, 15 nov. 1893.)

EXEMPLES DE MUSIQUE

ARIA CANTATA ET SONATA ; AL MODO ANTICO[1]

Sonata dà un Flauto

Sonata dà un Flauto overo dalle Sordelline

Io pian-go Fil- li, il tuo spie-ta- to in- te- rito, el

Mon-do del mi- o mal tut- to rin- ver- de- si: Deh! pensa pre-

go, al bel vi- ver pre te- ri-to: Se nel pas-sar di Le-

the, A- mor non per- de- si.

(1) Le signe ?, que Cavalliere nomme *Incoronata*, marque les notes où il faut respirer.

2

I CORPO.

Ahi! chi mi da con-si-glio? A qual di due mappiglio? L'a-nima

mi confor-ta, il sen-so mi traspor-ta, la car-ne mia mi ten-ta, l'e-

ter-no mi spa-ven-ta Mi-se-ro! che far deggio? Atta carom mi al

peg-gio? No no che non e gius-to per un falla-ce gus-to, per-

breve piacer mi-o, per-der il Ciel, la vita e-terna, e Di-o.

II ANIMA.

O gran stu-po-re! O grav' er-ro-re! l'huomo mor-ta-le,
INTELLETTO.

O gran stu-po-re! O grav' er-ro-re! l'huomo mor-ta-le,
CORPO.

O gran stu-po-re! O grav' er-ro-re! l'huomo mor-ta-le,
CONSIGLIO.

O gran stu-po-re! O grav' er-ro-re! l'huomo mor-ta-le,

d'un tan- to ma- le ch'e- ter- no du- ra, si po- co cu- ra.

d'un tan- to ma- le ch'e- ter- no du- ra, si po- co cu- ra.

d'un tan- to ma- le ch'e- ter- no du- ra, si po- co cu- ra.

d'un tan- to ma- le ch'e- ter- no du- ra, si po- co cu- ra.

III CHŒUR.

Gra- tie Hin- ni, lau- di, e giubi-li d'a- mo- re.

Gra- tie Hin- ni, lau- di, e giubi-li d'a- mo- re.

Gra- tie Hin- ni, lau- di e giubi li d'a mo- re.

Gra- tie Hin- ni, lau- di, e giubi-li d'a- mo- re.

Gra- tie Hin- ni, lau- di, e giubi-li d'a- mo- re.

Gra- tie Hin- ni, lau- di, e giubi-li d'a- mo- re.

4

Canti la lingua e le ris- ponda il co re. Can- ti

Canti la lingua, e le ris- ponda il co- re. Canti la lin-

Canti la lingua, e le ris- ponda il co- re. Can- ti, canti la

Canti la lingua, e le ris- ponda il co- re. Can- ti

Canti la lingua, e le ris- ponda il co- re. Can- ti la lingua e

Canti la lingua, e le ris- ponda il co- re. Can- ti

canti la lingua e le rispon- da il co- re, ris- ponda il co- re.

gua e le ris- pon- da e le rispon- da il co- re.

lin- gua e le ris- pon-da il co- re.

can- ti la lingua e le ris- ponda il co- re.

le ris- ponda il co- re le ris- ponda il co- re.

la lin- gua, e le risponda il co- re.

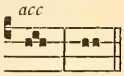
LA TRADITION ANCIENNE

DANS LE CHANT BYZANTIN

(Suite et fin)

On a pu remarquer dans les chants donnés par Dom Parisot et le Père Thibaut quelques divisions du temps premier. Sont-elles bien des divisions ou des accélérations? Nous penchons pour le second point.

En premier lieu, parce que les théoriciens antiques et la tradition latine n'admettent point la division; en second lieu, parce que les signes qui la marquent n'apparaissent qu'à l'époque de Koukouzélès; troisièmement, parce que Koukouzélès et les modernes ont conservé, indépendamment de leur *argon* et de leur *gorgon*, les groupements indiquant l'accélération dans les plus anciens manuscrits; enfin, parce que ces accélérations ou ces divisions, assez rares du reste dans les chants traditionnels, ne se présentent guère que dans les cas suivants :

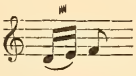
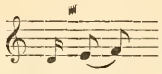
A. Dans une tierce descendante (généralement mineure) avec degrés conjoints : 1° sur une pénultième atone, elle est alors analogue au petit *c* des manuscrits romaniens; 2° dans la formule de médiante psalmique par insuffisance de syllabe (v. année 1897, n° 5, p. 71); 3° dans les formules analogues à la précédente; 4° dans une formule notée indifféremment d'une ou d'autre façon, et que favorisent un grand nombre de cas des manuscrits latins où le *distropha* est remplacé par une formule ternaire : 

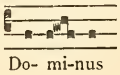
il est bon d'ajouter qu'en cette formule, le *klasma* grec a la même exécution et la même figure que notre *strophicus* neumatique (').

Les modernes, nous venons de le dire, ont conservé sur ces points le groupement spécial des manuscrits, bien qu'ils en identifient l'exécution et parfois en remplacent la figure par un signe de la notation de Koukouzélès.

B. L'autre signe de division, l'*argon*, ne se rencontre dans les chants syntoniques qu'en un seul point : celui où les manuscrits anciens byzantins ou latins donnent le *quilisma*, dont le nom et la forme paraissent être généralement les mêmes dans les uns et dans les autres. Notre quilisma se serait-il ainsi primitivement exécuté en accélérant avec lui sa note inférieure[1]?

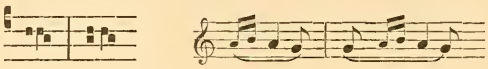
Les Byzantins le font, et chaque fois que dans nos transcriptions on le trouvera on l'exécutera à peu près comme :

 ou  pour

1. Dans certains cas, peut-être, où le caractère de note de passage est moins caractérisé que celui de broderie, ou lorsque la formule est précédée d'une note à l'unisson : 

C'est là l'exécution de l'*argon* (le brillant) que les transcripteurs indiquent généralement en notation moderne par une simple division de temps. (Cf. les études et ouvrages cités.)

Enfin on se rappellera que les notes formant, suivant notre système, *pressus*, sont exécutées par les Grecs avec un mordant bien marqué :



*
* *

Pour ce qui est du système modal, les Byzantins, comme les autres communautés chrétiennes d'Orient[1], ont conservé l'emploi et l'usage des modes anciens — altérés, il est vrai, dans les compositions modernes — mais provenant indubitablement d'une même source avec les chants grégoriens : la modalité gréco-latine, modifiée suivant l'usage des uns et des autres.

La coutume des Grecs est de compter les modes dans l'ordre des tons de psaumes, authentique et plagal, analogue à un système que nous leur avons emprunté vers le IXe siècle, à la place de l'ordre purement numérique de nos huit tons :

I,	protos,	auth.	*ré*;	plagal	*la*.
II,	deuteros,	»	*mi*;	»	*si*.
III,	tritos,	»	*fa*;	»	*ut*.
IV,	tetartos,	»	*sol*;	»	*ut*.

Telle paraît être la règle ancienne des modes byzantins, modifiée, depuis un certain temps, par l'introduction du chromatique, dit oriental.

Dans ce système, les modes de *si* et d'*ut* sont employés au grave, à l'inverse des modes latins (4e et 6e) et le tetartos plagal offre maintenant, en tant que mode, deux divisions, l'une à restituer au tritos, l'autre avec bémol permanent, analogue (en transposition) à nos chants du septième ton[2].

L'application d'un numéro d'ordre à chaque mode ou subdivision de mode en rapport avec un ton de psaume correspond mieux à la modalité avec le système grec qu'avec le système latin. En réalité, dans ce dernier, les vocables de 1er, 2e ton, etc., s'appliquent plutôt à l'ordre des formules psalmodiques qu'à celui des modes.

Dans les temps anciens (est-ce l'usage primitif, ou seulement une corruption?) on paraît l'avoir ainsi compris, les manuscrits en font foi. Telle antienne latine du mode de *ré* portait tantôt le 2e ou le 4e ton, tantôt le 1er ou le 3e; à l'heure actuelle, les offices grecs d'un ton donné contiennent parfois des tropaires d'un autre mode.

Tout ceci laisserait croire avec quelque vraisemblance que l'ordre numérique des *tons* ou formules de psaumes a précédé leur attribution à tel ou tel *mode*.

Quant à ceux qui espéreraient retrouver dans la tradition byzantine les noms des modes de l'antiquité, le tableau suivant les édifiera sur ce point.

1. Dom Parisot, *La musique orientale*; dans la *Tribune*, mai 1898.
2. De cette façon, le tetartos plagal est le même que notre tetardus authentique, et vice versa.

	BYZANTINS			LATINS	M. GEVAËRT
	XVIe SIÈCLE	XIVe SIÈCLE	XVIIIe SIÈCLE		
AUTHENTES	Bibl. Nat. Paris, ms. 360	Michel Bryennius	Bibl. Nat. Paris, ms. 3088		
Ré	hypodorios	hypermixolydios	dorios	dorius	phrygien
Mi	hypophrygios	mixolydios	lydios	phrygius	dorien
Fa	hypolydios	lydios	phrygios	lydius	hypolydien
Sol (notre plagal, 8e ton)	dorios	phrygios	mixolydios	(plag.) hypomixolydius	iastien relâché
PLAGAUX					
La	phrygios	dorios	hypodorios	hypodorius-eolius	hypodorien-éolien
Si	lydios	hypolydios	hypolydios[1] (?)	hypophrygius	iastien intense à l'aigu mixolydien au grave
Ut	mixolydios	hypophrygios	hypophrygios (?)	hypolydius	hypolyd. relâché à l'aigu lydien au grave
Ut avec ♭ (notre authente transposé)	hypomixolydios	hypodorios	hypomixolydios	(auth.) hypomixolydius	iastien

1. Difficulté du classement provenant du dédoublement de ces deux modes, déjà signalé. Les autres différences viennent en premier lieu d'une confusion des *tropes* musicaux avec les modes ; puis d'une lecture en sens inverse des noms des échelles d'octave ; enfin des efforts de chacun pour faire cadrer la nomenclature ainsi obtenue avec les théories antiques. Cf. Dom Parisot, *Tribune de Saint-Gervais*, juin 1898 et suivants.

* * *

Au cours des différentes études qui ont précédé, nous n'avons cherché qu'une chose : montrer les étroits rapports des deux traditions musico-liturgiques grecque et latine.

Si les compositeurs et les théoriciens de Byzance ont parfois, il est vrai, obscurci les clairs principes de leurs devanciers, il n'en reste pas moins acquis, à notre avis, que les principes généraux des deux genres de chant découlent d'une même source.

Que principalement le point délicat : le rythme libre et la non-division du temps prèmier, se retrouvent à l'origine des mélodies liturgiques de l'un ou de l'autre rit, voilà ce qui nous paraît hors de doute; ce point est étayé du reste par d'autres traditions de détail qui ne peuvent avec lui que contribuer à fortifier l'œuvre de restitution de nos chants grégoriens, telle que l'ont entreprise le Rme Dom Pothier et les Bénédictins de la Congrégation de France. Et c'est tout ce que nous désirions.

Sans doute, il reste beaucoup à dire, mais sur le chant byzantin[1] envisagé en lui-même ou dans ses rapports avec les chants d'autres rites orientaux. Mais là, quelle méthode suivre dans la reconstitution des anciennes mélopées?

On peut préconiser la restitution première de la théorie avant celle des chants : nous aurions quelque raison de souscrire à cette opinion si les traités étaient plus anciens et plus nombreux, mais la presque totalité de ces œuvres se rattache à la méthode de Koukouzélès, et en dehors d'elles, le manuscrit le plus ancien ne date que du XIVe siècle[2].

Les manuscrits de chant proprement dit nous font remonter jusque vers le Xe siècle : en essayer donc la traduction avec ce que les traditions les plus autorisées ont conservé, telle est, il nous semble, la meilleure méthode à suivre. La tradition, appuyée d'une tradition plus ancienne, est encore, sur ce point, le meilleur guide.

Et c'est précisément ainsi qu'ont agi pour nos chants les Bénédictins. A l'inverse de leurs prédécesseurs, qui, s'appuyant sur des théoriciens peu clairs ou mal compris, ne virent les neumes qu'au travers des longues et des brèves des vieux faiseurs de motets, ils entreprirent d'abord de restituer le texte même — l'orthographe musicale, si on peut le dire, — de nos vieux chants.

Pour le chant byzantin, la question est la même, quoique compliquée par les nombreuses compositions des mélurges. Et pour tel travail — il est à souhaiter qu'il tente les musicologues, — une première préparation est nécessaire.

C'est le dépouillement, l'inventaire, raisonné et complet, des manuscrits de la vieille école byzantine (antérieurs aux réformes de Koukouzélès, ils ne sont pas les plus nombreux). C'est, s'il est possible de le faire, de préciser leur origine, de telle sorte qu'on puisse suivre le triple courant parti de Constantinople, d'Alexandrie et de Jérusalem dans ses rapports avec les rites qui se formèrent autour de ces patriarcats. C'est de ne pas négliger la vieille tradition slave, représentée, surtout à l'heure actuelle, en Russie, chez les Starovières; c'est enfin d'étudier l'autre courant, teinté peut-être d'occidentalisme, qui, hors des frontières de l'empire byzantin, conserva à une partie de l'Italie le rit grec, avec la Sicile et Grottaferrata pour centres.

L'étude est attachante; si on peut ne pas espérer au point de vue de l'art

1. La question de la notation mise à part.
2. Bibliothèque Nat. de Paris; f. grec, 360.

pur de fécondes trouvailles, le chant liturgique ne pourra qu'y gagner au point de vue de la critique comparée des méthodes et de la fixation des textes.

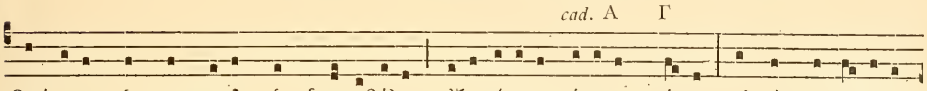
Alors peut-être nous seront restituées les mélodies-types des *hirmi* et des *automèles*, et si nous ne retrouvons point les compositions authentiques des Romanos, des Damascène et des Cosmas, ce sera au moins toute une école musicale inconnue, et sans doute intéressante, qui nous sera révélée : celle des vieux mélurges, méprisés par les *maïstores* de la décadence.

A. Gastoué.

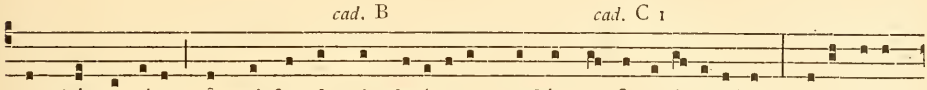
CHANTS TRADITIONNELS DU RIT GREC

MODE DE *RÉ*

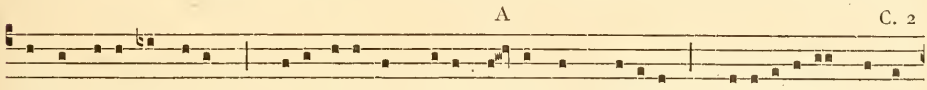
Hirmos de la 8e ode du Canon de saint Côme de Maïouma pour Noël
(Antienne sur le cantique des trois enfants)



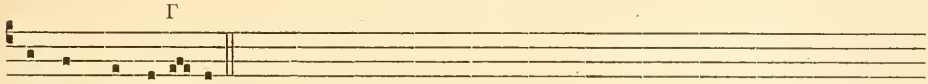
Θαύματος ὑ- περφυοῦς ἡ ἱδροσοβόλος· ἐξεικόνισε κάμι-νος τύ-πον· οὐ γὰρ οὗς ἐδέ-ξα-
Le prodige surnaturel de la rosée tombant sur la fournaise est une image : car la flamme ne



το φλέ-γει νέους· ὧς οὐ-δε πῦρ τῆς θε-ότητος Παρθέ- νος ἦν ὑπέ- δυνήσεν· δι-ό ἀνυμ-
brûla pas les jeunes gens et le feu de la divinité ne consuma pas la Vierge ; chantons donc

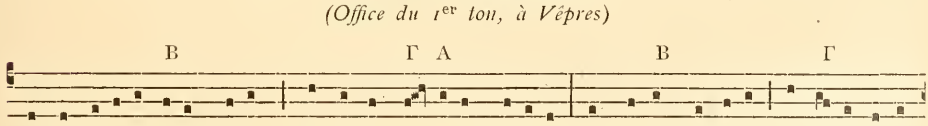


νούντες ἀναμέλψωμεν· Εὐλογείτω ἡ κτί-σις πάσα τον Κύρι- ον· καὶ ὑπερυψοῦ-τω εἰς
l'hymne dans les hauteurs : Que toute la création bénisse le Seigneur, et l'exalte pendant

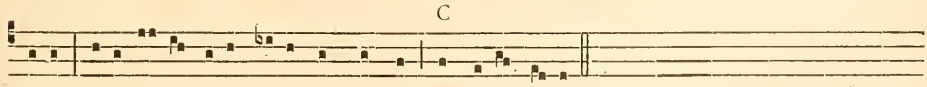


παντὰς τους αἰ- ώ- νας.
tous les siècles.

Stichère de l'Oktoèkhos
(Office du 1er ton, à Vêpres)



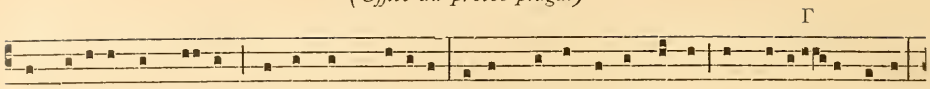
Τὰς ἑσπερινάς ἡμῶν εὐχὰς πρόσδεξαι Ἅ- γι- ε Κύρι- ε· καὶ παράσχου ἡμῖν ἄφε- σιν ἁμαρ-
Nos prières vespertinales, recevez-les, Seigneur saint, et accordez-nous la rémission des



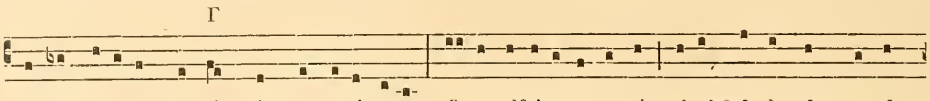
τι- ῶν· ὅ-τι μόνος εἶ ὁ δείξας ἐν κόσμῳ τὴν ἀνάστα-σιν.
péchés, car seul vous montrez au monde la résurrection.

MODE DE *LA*

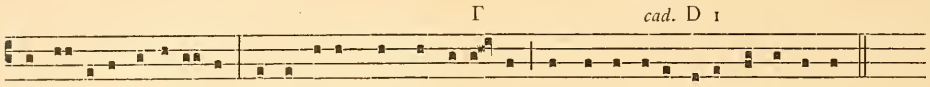
Apolytikion de l'Octoèkhos[1]
(Office du protos plagal)



Τὸν συνάναρχον Λό-γον Πατρὶ καὶ Πνεύματι· τὸν ἐκ Παρθένου τεχθέντα· εἰς σωτηρί- αν ἡμῶν·
Le Verbe sans commencement du Père et de l'Esprit, né de la Vierge pour notre salut,

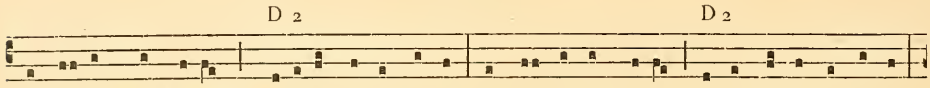


ἀ-νυμνήσωμεν πιστοὶ, καὶ προσκυνήσωμεν· ὅ- τι ηὐδόκησε σαρκὶ ἀνελθεῖν ἐν τῷ σταυρῷ
chantons-le en nos hymnes, fidèles, et adorons-le : car il a voulu dans sa chair monter sur

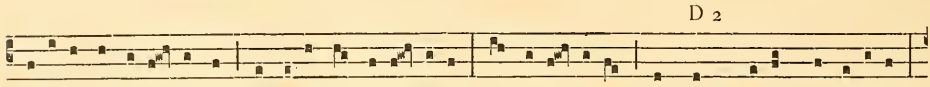


καὶ θά-νατον ὑπομεῖναι· καὶ ἐγείραι τους τεθνε-ῶ- τας· ἐν τῇ ἐνδόξῳ ἀναστάσει αὐτοῦ.
la croix et subir la mort, et relever les morts par sa glorieuse résurrection.

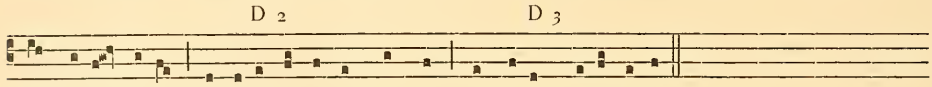
Automèle de l'office de nuit
(chromatique)



Τὸν τάφον σου, Σωτὴρ, στρατι- ῶται τηροῦντες· νεκροὶ τῇ ἀστραπῇ τοῦ ὀφθέντος ἀγγέλου·
Les soldats, Sauveur, qui gardaient ton tombeau devinrent comme morts par l'éclat de l'ange qui



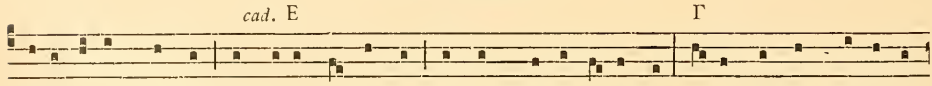
ἐγένοντο κηρύττοντος γυναιξὶ τὴν ἀνά-στα-σιν· σε δο-ξά-ζομεν, τὸν τῆς φθορᾶς καθαιρέτην·
vint annoncer aux saintes femmes la résurrection : nous te glorifions, toi qui échappes à la cor-



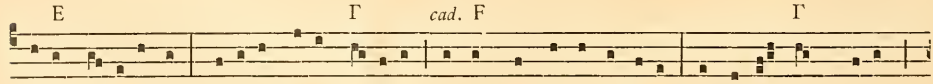
σοὶ προσπίπτομεν, τῷ ἀναστάντι ἐκ τάφου, καὶ μόνῳ Θε-ῷ ἡμῶν.
ruption ; nous t'adorons, Ressuscité du sépulcre et notre seul Dieu.

MODE DE *MI*

Stichère de l'Oktoèkhos
(chromatique)



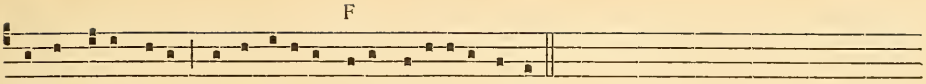
Νικὴν ἔχων Χριστὲ τὴν κατὰ τοῦ Ἅδου, ἐν τῷ σταυρῷ ἀ-νήλθες· ἵνα τοὺς ἐν σκότει θα-
Pour vaincre l'enfer, ô Christ, tu es monté sur la croix, afin que ceux qui siégeaient à l'ombre de



νάτου καθημένους· συναναστήσης σε-αυτῷ, ὁ ἐν νεκροῖς ἐλεύθερος· ὁ πηγά- ζων ζω- ὴ·
la mort fussent avec toi ressuscités, libre d'entre les morts ; source de vie, de la demeure

1. On pourra en comparer les formes mélodiques avec celles de notre antienne *Magnum hæreditatis mysterium*, aux offices de la Circoncision et de la Purification, et qui est d'origine grecque.

F



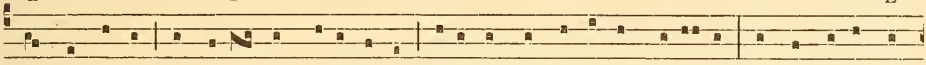
ἐξ οἰκείου φωτὸς· παντοδύναμε Σωτὴρ, ἐλέ-ησον ἡμᾶς.
de lumière, tout-puissant Sauveur, aie pitié de nous.

Automelon, l'antienne-type des stichères du célèbre mélode saint Romanos, pour les vigiles (Προεορτιά) *de Noël, le 20 décembre*

Le δόξα σοι final est l'équivalent de l'*alleluia* que l'Eglise latine a gardé à presque tous les offices, à certaines antiennes, tandis que l'Eglise grecque, à l'inverse de la latine, ne l'a guère conservé qu'aux offices de Carême.

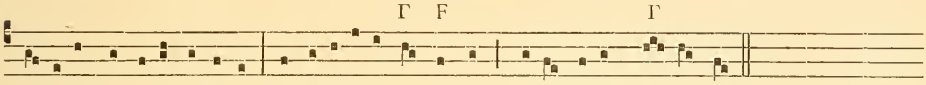
Αἱ ἀγγελικαὶ προπορεύ- εσθε δυνάμεις· οἱ ἐν Βεθλε- ὲμ ἑτοιμάσατε τὴν φάτνην· ὁ Λόγος
Forces angéliques, accourez ; dans Bethléem préparez la crèche ; car le Verbe

E Γ E



γὰρ γεννάται, ἡ Σο-φί- α προ- έρχεται· δέχου ἀσπασμὸν ἡ ἐκκλησί- α· εἰς τὴν χαράν τῆς·
va naître, la Sagesse s'avance : reçois le salut, Église ; peuples, venez réjouir la

Γ F Γ

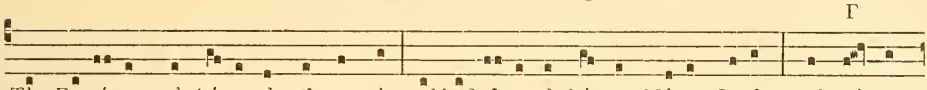


θε- οτόκου λαοὶ εἴπωμεν· Εὐλογημένος ὁ ἐλθών· Θε- ὸς ἡμῶν, δόξα σοι.
Mère de Dieu, en disant : Béni soit Celui qui vient ; ô notre Dieu, gloire à vous.

MODE D'*UT* *(avec ♭)*[1]

Kathisma à la sainte Vierge

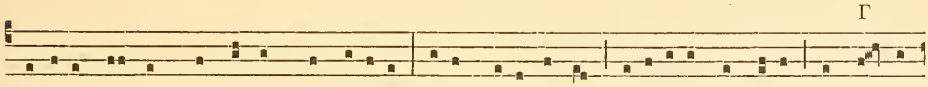
Γ



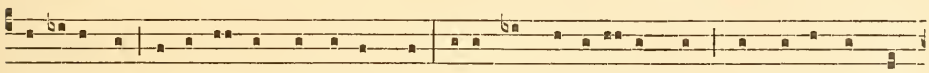
Τὴν Σο-φί- αν καὶ Λό-γον ἐν σῇ γαστρὶ· συλλαβοῦσα ἀφλέκτως Μήτηρ Θεοῦ· τῷ κόσμῳ
Celui qui est la Sagesse et le Verbe, tu l'as en toi porté sans tache, ô Mère de Dieu ; tu as

ἐ- κύ- ησας τὸν τὸν κόσμον κατέχοντα· καὶ ἐν ἀγκάλαις ἔσχες τὸν πάντα συνέ-χοντα· τὸν τρο-
engendré au monde Celui qui le possède ; et tu portes en tes bras Celui qui soutient tout, qui

Γ

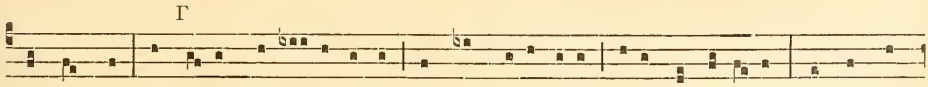


φοδότην πάντων καὶ κτίστην καὶ Κύρι- ον· ὅθεν δυσωπῶ σε παναγί- α Παρθέ-νε· συν πίστει
donne à tous la nourriture, le Créateur et le Seigneur ; quand je te contemple, ô toute sainte



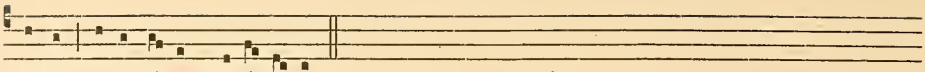
δο- ξάζω σε τοῦ ρυσθῆναι πταισμάτων μου· ὅ-ταν μέλλω πα-ρίστασθαι, πρὸ προσώπου τοῦ
Vierge, avec foi, je te rends gloire de me délivrer de mes souillures ; quand je paraîtrai devant

Γ



κτίστου μου· Δέσποι-να, Παρθέ-νε ἁγνὴ, τὴν σὴν βο- ήθει-αν τότε μοὶ δώρησας· καὶ γὰρ δύ-
mon Créateur, ô Dame, Vierge pure, toute ton aide, tu me la donneras alors, car tu peux tout

1. En comparer les formes avec celle de notre 7e ton, du *Sub tuum præsidium* principalement : cette antienne est du reste employée dans les offices grecs.



νασαι ὅσα θέλεις Πανά-μωμε.
ce que tu veux, ô Toute-Pure.

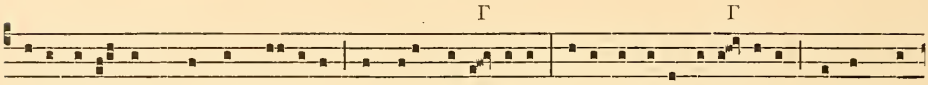
MODE GRAVE (*SI*)

Voyez l'étude sur la doxologie (janvier 1897) et celle sur la psalmodie (mai 1897), ainsi que pour le mode d'ut, plagal de fa.

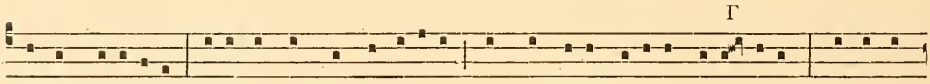
Pour le mode de fa, le kathisma Τὴν ὡραιότητα, dans l'article du Père Thibaut (décembre 1898) et le stichère Καταξίωσον, dans celui de Dom Parisot (septembre 1898).

MODE DE SOL

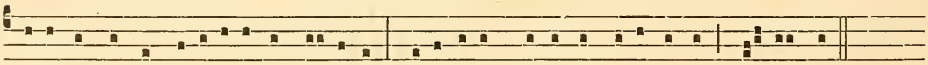
Stichère de l'Oktoèkhos



Ὅτε κατῆλθες πρὸς τὸν θά-νατον ἡ ζωὴ ἀ-θά-νατος· τότε τὸν Ἅδην ἐνέκρωσας, τῇ αστρα-
Quand tu te levas devant la mort, ô vie immortelle, alors l'enfer fut frappé de



πῇ τῆς θε- ότητος· ὅτε δε καὶ τοὺς τεθνε-ῶτας ἐκ τῶν καταχθονί- ων ἀ-νέστησας· πᾶσαι αἱ
mort par l'éclat de ta divinité ; et quand tu relevas les morts du fond des enfers, toutes



δυνάμεις τῶν ἐπουρανί- ων ἐκραύγαζον· Ζω- οδότα Χριστὲ, ὁ Θε- ὸς ἡμῶν, δό- ξα σοι.
les forces célestes crièrent : Christ qui donnes la vie, ô notre Dieu, gloire à toi !

DON LORENZO PEROSI A PARIS

(Suite et fin)

Désireuse de rendre un hommage public à Don Lorenzo Perosi, la *Schola Cantorum* prit l'initiative, avec le concours de la presse catholique et en particulier des RR. Pères de l'Assomption et du journal *La Croix*, d'offrir une soirée musicale au jeune abbé dans la nouvelle chapelle de la rue François Ier, non encore affectée au culte. Cette soirée fut réussie en tous points. Dans le chœur, orné de fleurs et de plantes vertes, les dames du Comité et de fidèles amis de la *Schola* se pressaient, à droite les Chanteurs de Saint-Gervais, sur le premier rang Don Perosi. La chapelle et les tribunes étaient combles. Après l'exécution du *Sanctus* de la messe du *Pape Marcel*, M. Denys Cochin, député de Paris, prit la parole et, dans une improvisation charmante, traita de l'art chrétien à notre époque ; il remercia le jeune compositeur pour son excellente propagande d'action chrétienne par la musique. Divers artistes, Mlle Éléonore Blanc, Mlle Jenny Passama, M. Engel, M. Daraux, firent entendre alors à Don

Perosi plusieurs œuvres de maîtres anciens et modernes : la *Procession* de César Franck, le *Dialogus per la Pascua* de Schütz et enfin le final du troisième acte de *Fervaal* avec M. Engel et les chœurs. On exécuta ensuite, Don Perosi tenant le piano, et avec le concours de M. Daraux et des Chanteurs de Saint-Gervais, un superbe fragment de la *Passion du Christ* du jeune maestro, qui eut un très vif succès. A l'issue de ce morceau, notre vénéré maître et Président, M. Alexandre Guilmant, offrit à Don Perosi, au nom de la *Schola*, un calice roman avec inscription, en souvenir de son voyage à Paris, don qu'il accompagna d'une petite allocution que nous sommes heureux de transcrire ici.

Monsieur l'abbé,

Permettez-moi de prendre la parole un instant comme Président de la *Schola Cantorum* pour vous remercier de la belle manifestation d'art chrétien que vous avez fait surgir à Paris, et surtout de la magnifique leçon religieuse que vous avez donnée à notre jeunesse musicale trop souvent encline à sacrifier au détail des harmonies et des rythmes les grandes lignes architectoniques de la musique. Appuyé sur la tradition ancienne, nourri de la moelle des vieux maîtres de la polyphonie religieuse, vous leur avez montré ce qu'un jeune homme de vingt-six ans gagnait au commerce de ces immortels maîtres du passé, et combien il était urgent pour le créateur d'appartenir à une filière, d'être le chaînon de plus d'une même chaîne allant s'enrichissant chaque jour, car nous appartenons tous à l'évolution et nous ne pouvons faire abstraction de ses lois sans nous exposer à voir notre action stérile et incomprise.

Cette forme admirable des oratorios carissimiens, vous l'avez enrichie, et en cela avez fait œuvre de créateur, c'est pourquoi votre action étonne au premier abord et ne semble se rattacher à aucune autre. Permettez-moi de vous dire que vous l'enrichissez encore, cette belle forme ancienne, et qu'avec vous et après vous d'autres comme vous se livreront, j'en suis sûr, à la restauration d'une aussi belle création d'art.

A la *Schola*, pour ne parler que de notre petite famille, on s'efforce et on réussit à créer des motets inspirés de formes anciennes et pourtant modernes dans leurs expressions musicales, leur langue harmonique. Grâce à vous, on y fera aussi, je l'espère, des oratorios, et votre action n'y sera pas stérile. Car nous savons combien nos idées sont communes. Nous savons les efforts tentés par vous pour la réforme de la musique religieuse en Italie et la belle tenue de vos motets et de vos messes, tout différents de vos oratorios qui, eux, sont d'essence dramatique, de véritables commentaires des textes dans un but d'évangélisation extraliturgique et nullement conçus pour accompagner la fonction liturgique elle-même.

C'était donc un devoir pour nous de vous rendre ici publiquement hommage et de dire combien nous sommes fiers et heureux à la fois que notre action soit parallèle, car vous êtes un apôtre à votre façon, Monsieur l'abbé, un prédicateur très expert et très insinuant.

Votre art persuade, en cela vous êtes bien un *prêtre*, et ayant choisi la plus belle des langues, la seule universelle et vraiment persuasive, la *musique*, je ne doute pas que vos nombreux sermons ne fassent des conversions musicales nombreuses. C'est pourquoi, en vous offrant ici un trop modeste souvenir, nous avons voulu nous adresser plutôt au *prêtre* qu'au *musicien*. Des cadeaux musicaux, toujours les mêmes, vous en avez déjà reçu ; que ce modeste calice, quand vous nous ferez l'honneur de vous en servir pour y appeler le corps et le sang du Sauveur, vous fasse souvenir de vos amis de Paris et de la *Schola Cantorum*, et que dans votre sollicitude excellente il y ait pour elle, ces jours-là, un petit bout de prière.

La fête se termina par l'audition du *Reniement de saint Pierre*, de Marc-Antoine Charpentier, œuvre si curieuse, déjà exécutée à nos conférences et qui intéressa vivement Don Perosi par ses attaches italiennes, Charpentier étant élève de Carissimi, et aussi par son caractère très particulier.

*
* *

Depuis, Don Perosi, profitant des loisirs forcés que lui laissaient ses auditions, suspendues par la mort de S. Ém. Mgr Clari, voulut retourner à Saint-Gervais, y entendre les Chanteurs, et visiter enfin notre *Schola*.

A Saint-Gervais, il vint deux fois. D'abord, au début de son séjour, profitant d'un service funèbre chanté par les Chanteurs, en mémoire d'un de leurs bienfaiteurs, M. Boutrone ; c'est même la première fois qu'il nous fut permis de causer un peu longuement avec lui, assisté de quelques amis, et de l'entendre parler musique religieuse. Il voulut bien nous donner son appréciation sur l'interprétation « très latine », disait-il, de nos chants palestriniens ; loin d'être partisan de l'exécution *métrique* et sans *nuance*, avec ses attaques de motifs à coups de gosier qui « viennent déformer la polyphonie et lui donner des arêtes métriques qu'elle n'a pas », il préconise, au contraire, le chant expressif qui convient à la prière.

S'enflammant alors sur la nécessité de la *ligne* en musique, sans laquelle il n'y a pas d'œuvre d'art, il proclame hautement ses préférences pour le chant grégorien, dont la reconstitution est la gloire de la France, disait-il, pour la musique palestrinienne et particulièrement l'œuvre de Roland de Lassus, qu'il considère comme un des plus grands parmi les plus grands, « le véritable Wagner du seizième siècle », aussi pour Bach qu'il vénère, pour Beethoven, et enfin Wagner dont le *Parsifal*, dit-il, résume tout. Quant à César Franck, il n'a été d'aucune influence sur son œuvre, comme tout compositeur étranger, il le connaît à peine.

Plus tard, lui lisant au piano la *Huitième Béatitude*, je n'oublierai jamais ce qu'il me dit, m'interrompant après le chœur des justes : « Combien cet homme devait être bon ! » Dès lors, Don Perosi avait senti la *vertu de charité* qui est en Franck ! Alliée à *sa foi* de jeune prêtre musicien, cela nous réservera peut-être quelque chose de plus dans son œuvre à venir. Heureux serions-nous, si nous avons pu l'aider en cela.

Plus près des modèles classiques de l'oratorio italien du dix-septième siècle, à la ligne immuablement belle, Don Perosi sait peut-être plus que César Franck, qui les connaissait fort peu, « établir » son œuvre. S'il vient à y faire pénétrer le *souffle de charité* du séraphique maître des *Béatitudes* et ce, à travers sa personnalité déjà si affirmée, quel chef-d'œuvre ne nous réserve-t-il pas ! — La seconde fois que Don Perosi vint à Saint-Gervais, ce fut à une cérémonie des plus brillantes, donnée avec le concours des Chanteurs de Saint-Gervais, au bénéfice du patronage de l'œuvre de Plaisance. On y exécuta des fragments de la *Transfiguration* et de la *Passion*, et un salut entièrement palestrinien, où l'on enchâssa l'alleluia *Salve Virgo*, qui enchanta Don Perosi, dont on connaît l'admiration pour le chant grégorien de Solesmes, où il séjourna deux fois. Enfin Don Lorenzo Perosi

vint à la *Schola*, et si je n'osais trop occuper nos lecteurs de nous-mêmes, je dirais qu'il y revint et qu'il passa les derniers moments de son séjour à Paris, jouant avec les enfants, les questionnant, s'y attachant même d'une affection des plus touchantes. « Carissimi giovanetti », leur télégraphiait-il avant de quitter Paris, et depuis il ne les a pas oubliés.

Je ne dévoilerais pas ces moments intimes du séjour de Don Lorenzo Perosi parmi nous, si ce n'était pour revenir sur ce côté populaire de son caractère qui est, à mon avis, une des plus belles parts de sa personnalité. En s'asseyant à la table du petit réfectoire de la *Schola*, en assistant avec la même simplicité, tout aussi bien au cours de M. Vincent d'Indy qu'à la répétition de solfège de nos enfants, Don Lorenzo Perosi avait retrouvé son élément, son séminaire, sa petite vie de psallette provinciale, et puis confusément il sentait que c'était de ce petit milieu populaire que sortiraient peut-être un jour des artistes chrétiens, que c'était le meilleur champ de culture; car, encore une fois, son art est populaire, simple à l'excès, et c'est peut-être pour cela qu'il est grand, qu'il s'impose à nous d'une façon si mystérieuse sans que nous puissions dire pourtant que nous l'acceptons complètement. C'est vraiment à la *Schola*, plus encore qu'au pupitre, au Cirque d'été, et surtout qu'au piano à la Nonciature et au *Figaro*, que nous avons eu la vision exacte de ce qu'est et de ce que sera Don Lorenzo Perosi, s'il garde sa simplicité, la plus précieuse de ses vertus.

*
* *

Il nous resterait à parler de la presse parisienne et de son attitude envers Don Perosi, comme nous l'avons fait pour la presse italienne dans notre numéro spécial, mais ce serait dépasser les limites de cet article vraiment démesuré déjà. Dire que la presse fut unanime à proclamer le talent de Don Perosi et attester son succès ne serait pas l'exacte vérité; il faut reconnaître que, mus par des sentiments que nous aimons mieux ne pas connaître, certains de nos confrères parisiens, agacés par la réclame un peu exagérée faite en Italie, et par les sacrifices d'argent qu'un comité français s'imposait pour mener à bien l'exécution d'une œuvre étrangère, ont vraiment dépassé la mesure dans la critique de l'œuvre, en contestant toute originalité à l'auteur de la *Résurrection*. Certains, à l'injustice, joignaient l'ignorance des choses les plus élémentaires, non seulement musicales, mais religieuses. Un d'entre eux ne dit-il pas : « Ce qu'il y a de plus frappant dans ce tableau de la *Résurrection*, c'est le moment même où le *Christ s'élève au ciel*, où Marie lance son cri de joie au milieu d'une terrible explosion de cuivres. » L'Ascension prise pour la Résurrection, le catéchisme de persévérance s'impose ! Il est vrai que le même critique trouve la partition semée de véritables airs de théâtre, tandis qu'au contraire, conçue entièrement selon les exigences du *style continu*, on a une véritable peine à en extraire quelques pages pour exécutions fragmentaires.

A cela près, notre critique est dans le vrai. Mais ne nous attardons pas sur les comptes rendus volontairement hostiles et bornons-nous à citer les noms des critiques qui, sainement, ont parlé de l'œuvre en toute franchise et liberté

de jugement. En première ligne, je citerai le nom de M. Paul Dukas qui, dans la *Revue Hebdomadaire*, a consacré à l'œuvre de Don Perosi un article vraiment remarquable ; de M. Bellaigue, dans la *Revue des Deux-Mondes* ; de M. Pierre Lalo, dans le *Temps* ; de M. Bruneau, dans le *Figaro* ; de M. Romain Rolland, dans la *Revue de Paris* ; de M. Gaston Carraud, dans la *Liberté* ; de M. Quittard, dans la *Vogue* ; de M. Coquard, dans la *Vérité* ; de M. de Boisjoslin, dans l'*Univers* ; de M. Jacques Sever, dans le *Journal du Peuple*, et j'en passe, car je n'ai plus sous les yeux l'ensemble des critiques qui ont été faites sur l'œuvre.

Nous ne citerions que pour mémoire les journaux qui ont été hostiles, sans nommer les auteurs d'articles, afin de faciliter la recherche de nos lecteurs qui voudraient se rendre compte de l'action entière de la presse à l'occasion de cette exécution. Mais à quoi bon ? Ce serait faire trop d'honneur à ces maîtres de chapelle bilieux, organistes sans talent, professionnels sans largeur de vues, qui souvent, comme chacals en chasse, hurlent à la lune de leur pauvre nuit intellectuelle, parce qu'un nouveau venu a osé entrer dans leur cercle. Protectionnistes intéressés de la production nationale, ils ne sauraient trop s'insurger contre la hardiesse de cet étranger qui vient porter un si rude coup à leur petite manière et rendre impossibles beaucoup de leurs productions sans style et sans portée. Que ceci nous conduise tout naturellement à conclure, comme l'annonçait notre sommaire, à l'*action de Don Lorenzo Perosi* sur la musique contemporaine.

*
* *

Son action, hélas ! nous pouvons bien le dire, si nous envisageons l'ensemble de notre école nationale, sera stérile, à moins que cela ne change, car combien rares sont-ils, ceux que la forme oratorio attire. Ceux-là qui, sur textes latins, que ce soit du latin d'église ou du latin classique, il s'en trouve, échafaudent un oratorio, ne font qu'une vulgaire cantate, trouvant prétexte à chœurs, soli, duettos, tout comme s'il s'agissait de gagner le prix de Rome. Aucun, se familiarisant d'abord avec le génie de la langue, ne verra d'un peu près que le latin ne peut se prêter à leur fantaisie et qu'il a des lois d'accent qui lui imposent le style polyphonique et continu. Le chant latin ne peut être qu'un récitatif plus ou moins riche et à tel point qu'un texte musical sur texte latin est intraduisible en une autre langue. Les essais que l'on se permettrait de faire, tant sur nos antiennes que sur les mélopées carissimiennes et pérosiennes, donneraient des résultats barbares tels qu'on sera forcé d'y renoncer. Là gît le demi-insuccès des oratorios de Perosi en Allemagne. Nos beaux *O Salutaris*, traités à la façon de nos plus jolies romances à la mode, au contraire gagneraient tous *à être traduits en français*, tant les textes sacrés ont été traités à la moderne, selon le genre de notre propre langue, accusant toutes les thésis, avec la complicité du brutal temps fort de la mesure, si cher à nos maîtres du pas redoublé. Pour que l'œuvre pérosienne soit féconde, il faudrait que nos jeunes compositeurs se pénétrassent bien du génie de la langue latine, travaillassent, comme l'a fait

Perosi, les mélodies grégoriennes (et au seul point de vue de leur plastique rythmique, ils y trouveraient bien des artifices non encore utilisés par Perosi). Il faudrait qu'ils étudiassent tous les maîtres italiens du seizième et du dix-septième siècle, non seulement les polyphoniques, mais ceux du madrigal chromatique et de la basse continue et, à l'approche du *réel opéra*, tel qu'on nous l'a fait, qu'ils franchissent d'un bond pour venir retrouver *Parsifal* et les lumineuses trouvailles du génie de Bayreuth. Alors, comme Don Perosi, ils se forgeront une personnalité et, sans en avoir l'air, édifieront peut-être un art nouveau, une sorte de théâtre chrétien qui ne sera que la forme agrandie, magnifiée, de l'oratorio, celle que nous prédit M. Vincent d'Indy. Les sujets historiques et liturgiques, comme les légendes des Saints, pullulent. Alors verrons-nous peut-être s'élever chez nous un théâtre vraiment populaire et national, revivant nos légendes, exaltant notre histoire, car jusqu'à présent ni les Jeanne d'Arc, ni les Clovis, ni les saint Martin n'ont revécu musicalement parmi nous.

CH. BORDES.

ADDITIONS INÉDITES DE DOM JUMILHAC

A SON TRAITÉ DE

« La Science et la Pratique du Plain-Chant » (1673)

(Suite)

CHAPITRE IX. COMBIEN IL EST NECESSAIRE D'ÉTABLIR LES MESMES PRINCIPES, ET DE GARDER LES MESMES REGLES DANS LA PRATIQUE DU CHANT.

I. *Si c'est une verité* assez connuë, qu'il faut observer les preceptes d'un art pour bien faire l'ouvrage qui en est le but et l'objet, *il* n'est pas moins *évident* que quand plusieurs y doivent travailler ensemble, *ils doivent avoir* les mesmes regles *et les garder* avec uniformité ; *autrement ils* ne font que s'incommoder les uns les autres et *se faire mutuellement* obstacle, *au lieu de se soulager et de s'entr'aider. Or il n'y a rien où l'on reconnoisse plus sensiblement l'importance de cette verité, qu'aux choses dont l'essence et la perfection ne consiste* (sic) *qu'en un assemblage et accord de proportions, entre lesquelles le chant tient le premier lieu, ainsi qu'on le verra clairement dans la suite du livre. C'est pourquoy si* ceux qui chantent ensemble ne conviennent dans les mesmes regles et les mesmes pratiques *de toutes ses proportions*, et qu'ils ne se rendent exacts et attentifs à les bien garder, il est impossible que *leur* chant ait l'accord et l'harmonie *qui le doit* (sic) *accompagner comme sa* propriété inseparable ; et qu'il n'arrive de l'alteration dans la suite de ses *intervalles* et de leur mesure, dans le ton *et* dans le temps de ses silences ; et qu'on ne tombe *aussy tost* dans le discord, qui est la chose du monde *qui luy est la plus contraire et* qui choque davantage *l'oreille et la raison*. Ainsi le chant estant renversé à l'égard de ce qui luy est plus essentiel, il perit et cesse d'estre : ou s'il en reste quelque chose, ce n'est plus qu'une confusion de voix qui donne de la peine et du *dégoust* à ceux qui chantent, et blesse *l'oreille* de ceux qui *l'entendent*.

II. On peut confirmer cette vérité par l'exemple de *tous les* autres exercices où plusieurs per-

sonnes agissent conjointement, comme quand *plusieurs dansent ensemble, ou qu'en marchant ils portent ou traisnent ensemble quelque fardeau : car si ceux-là en dansant ne le font de concert et ne gardent une mesme mesure dans leur pas, dans leurs mouvements, et en leur repos, ils ne font que se donner de l'incommodité et de l'ennuy les uns aux autres et se rendre ridicules aux spectateurs. Et si ceux qui portent ou* traisnent ensemble *un* fardeau ne suivent dans leur marche le mesme chemin, et n'observent dans leur pas une pareille distance, un temps égal, et un semblable repos, la difficulté du travail *d'une marche si desreglée* les fatigue incontinent, et s'ils *la* continuent, elle leur devient insupportable. Ainsi lors que ceux qui chantent ensemble ne gardent pas dans *les* sons et dans leur intervalle une égale distance, un mesme temps, un pareil repos, et un semblable ton de voix, il ne se peut faire qu'un chant si mal concerté, *où les uns tirent d'un côté, les autres d'un autre,* ne leur soit *penible et ennuyeux, et un continuel sujet de distraction, puisqu'il ne distraict pas moins leur esprit et leur cœur, que leurs sons et leur voix.*

III. (fin) ... Il les jette dans la distraction *et le trouble ;* il *leur cause du dégoust et du* mépris.

IV. *Or* comme les Ecclesiastiques font une profession plus particuliere du chant de l'Eglise *et que ce chant* fait la principalle et la plus ordinaire occupation *de leur estat et de leur vie, il leur est de grande importance* de bien sçavoir les regles et les preceptes d'une chose dont l'ignorance ne leur seroit pas moins honteuse que scandaleuse et dommageable ; *l'on a donc* dressé cet ouvrage...

(Même alinéa) ... si outre la foy, *la reverence,* l'attention et les autres *dispositions...*

(Fin) ... et comme dans l'un et l'autre il est œuvre et service de Dieu, il faut aussi, *pour parler avec l'Apostre,* qu'il se fasse d'une maniere digne de Dieu, *taut en l'un qu'en l'autre.*

V. ... D'où vient que ceux qui d'ancienneté *ont eu* la conduite du chant...

VI. *Ainsy* il est facile de juger de quelle consequence est le chant, et combien il est à souhaitter que ceux qui y sont employez, y apportent la diligence, l'attention et l'exactitude *qu'il demande,* afin que les fidelles...

Partie seconde

DES SONS OU VOIX DU CHANT, ET DE LEURS INTERVALLES

CHAPITRE I. DE LA NATURE DES SONS OU DES VOIX, ET DE LEURS DIVERS NOMS.

I. ... Car pour bien user d'une chose *il semble estre* necessaire, *ou* du moins utile et avantageux d'en avoir une exacte connoissance... ; ou bien, selon *Guy Aretin et* d'autres Philosophes, le son est une qualité sensible...

II. Quant à la voix, *S. Isidore* dit que c'est un air battu par le souffle intérieur...

IV. (fin) ... toutes sortes de sons dont le chant est composé, *et ceux* des instrumens *aussi bien* que ceux de la voix humaine.

V. Il y a encore en cet art d'autres termes dont on use *communément* pour exprimer ces mesmes sons ou voix.

VI. (fin) ... Aretin a semblablement donné le mesme nom de notes aux lettres de son monocorde ou de sa gamme *et mesme il se sert indifferemment de celuy de voix et de lettres pour signifier les notes et les sons,* et marque toujours *leur différence et leurs* intervalles par les mesmes lettres.

CHAPITRE II. DES DIVERSES QUALITEZ DES VOIX, ET DE LEUR DIFFÉRENTE DIVISION.

II. ... Aristoxène et ses disciples *qui ont* estimé que le son ou la voix *est* une qualité...

V. ... ainsi qu'il arrive lors que l'on recite *seul* tout droit les mots ou les syllabes des versets de la Psalmodie, et d'autres choses semblables : l'autre, en chantant les mesmes notes et les mesmes intervalles *avec d'autres* en mesme temps...

VI. ... Les equisones sont celles qui de deux *sons ne* font en quelque maniere qu'un seul *ou* simple son... Les consonantes *sont celles* qui estant jointes rendent un son composé...

VII. ... De mesme quand les voix sont bien ordonnées et se suivent bien, elles ne manquent jamais de faire melodie ; et *au contraire lors qu'elles* ne sont point dans l'ordre et la suite convenable, *elles ne produisent que du discord.* Leur suite donc est bonne...

CHAPITRE III. DU NOMBRE DES VOIX QUI SONT NECESSAIRES *pour produire du chant ou de* LA MELODIE; ET DES TROIS GENRES D'INTERVALLES DONT ANCIENNEMENT LE CHANT A ESTÉ COMPOSÉ.

I. ... Les Grecs les plus anciens, soit philosophes, soit musiciens, qui ont traité de la melodié, l'ont commencée par un tetracborde *ou* diatessaron, c'est-à-dire par une quarte, *ou* quatre sons *differens* ; *et n'ont* pas estimé qu'un moindre nombre de sons, que celui de *la* quarte, dont le tetracorde est composé...

III. ... Le diatonique prend son nom de la multitude des tons dont il abonde, et qui le rendent plus rude, mais plus naturel que les *deux autres* genres. Il est composé d'un demyton mineur, et

de deux tons *maieurs*, soit qu'il faille monter ou descendre, *soit* que le demyton se rencontre au commencement, au milieu, ou à la fin...

V. L'enharmonique... ses tetrachordes sont composez de *deux* Diezes enharmoniques (dont chacune est la moitié du Demyton mineur)...

(Fin du même alinéa) ... la differente assiette du demyton *change celles* du genre diatonique, *et celle* de la Tierce mineure, les especes du chromatique...

VI. Outre ces trois sortes de genres, Euclide fait mention de deux autres, dont il appelle l'un commun, et l'autre meslé ou mixte. Il sousdivise *aussy le diatonique en deux, et le chromatique en trois : et nomme l'un des diatoniques incité, à cause que ses intervalles ont une suite plus naturelle et plus coulante ; et l'autre mol. Quant aux trois chromatiques, il appelle le premier* toniée ou entonné ; le second sesqui altere ou d'autant et demy ; et le troisieme mol. Les raisons de ces distinctions...

Chapitre IV. Des intervalles du genre diatonique, qui sont propres a la melodie.

II. ... En grandeur, *suivant que* la distance *des* uns *est* plus grande ou plus petite *que celle des autres...*

Chapitre VI. Des diverses especes des intervalles diatoniques.

III. (fin) ... vû mesme qu'au rapport de Mersenne, il y a encore plusieurs bons musiciens qui *dans la theorie* n'en admettent point d'autre pour la musique à plusieurs parties, tant pour se conformer au sentiment et à la pratique des anciens autheurs, que parce [que] *l'on ne peut rendre les tierces parfaites, sans alterer la perfection des quintes, et qu'ils estiment qu'il vaut mieux conserver celles-cy dans leur entier et dans leur justesse, que les autres : joint que* la difference des tons et des commas y mettent trop de confusion et de difficulté.

Chapitre VII. Des intervalles consonans et dissonans

I. ... ne sont pas pour cela consonans. *Semblablement quoy que* tous ceux qui ne sont pas propres à la melodie...

(Fin du même alinéa) ... et *partant* les consonans n'enferment pas dans la leur tous les intervalles qui se suivent bien...

II. ... de mesme que *suivant l'ordre naturel des nombres* la raison double est formée des deux premieres surparticulieres, la sesquialtere et la *sesquitierce. Les composées* parfaites...

(A suivre.) Michel Brenet.

MOIS MUSICAL

DÉPARTEMENTS

Valence. — La maîtrise de la Cathédrale de Valence vient de donner de fort belles exécutions de la messe *Regina cœli* de Jacobus Kerle, chanoine de Cambrai, un des grands maîtres de la polyphonie vocale franco-flamande du seizième siècle. Cette messe, rééditée par les Chanteurs de Saint-Gervais dans leur Anthologie, a été exécutée pour la première fois à Saint-Gervais le jour de la Pentecôte 1894, si nous avons bonne mémoire. Elle est écrite à 4 voix d'hommes ; chantée par une belle masse de voix, elle produit grand effet ; c'est ce qui a été prouvé à Valence, où, le jour de Pâques comme le jour de la Pentecôte, elle réunit tous les suffrages. M. l'abbé Raffin, maitre de chapelle, dirigeait, et à lui revient une grande part des louanges pour les efforts qu'il a faits pour arriver à ce beau résultat, assisté, il est vrai, par de nombreux amateurs de la ville, dont le dévouement fut sans limite. Les enfants de la maîtrise étaient chargés de la partie grégorienne de l'office, qu'ils dirent avec une perfection toute solesmienne, si nous en croyons les comptes rendus qui ont été faits à l'occasion de ces deux exécutions. Nous tirerons à part un fort bel article de la *Semaine religieuse*, signé par le Chanoine Didelot, le savant archéologue dont nous avons si souvent parlé. Jugée par une plume aussi experte, l'exécution prend une signification toute particulière, et sa portée est pleine de promesses. Du reste nous ne saurions mieux terminer qu'en citant la péroraison de l'article, où justice est trop aimablement rendue à notre *Schola*. Du reste Valence deviendra, j'espère, un boulevard de notre œuvre ; elle l'a déjà maintes fois prouvé. On sait que la maison Cavaillé-Coll construit en ce moment un orgue magnifique pour la Cathédrale et qu'un de nos jeunes élèves ecclésiastiques vient de Valence, envoyé par Sa Grandeur et M. l'Archiprêtre de la Cathédrale. Tout ceci est pour nous rassurer sur l'avenir musical de l'intéressante cité.

Voici la péroraison de l'article de M. le Chanoine Didelot :

« *Exempla trahunt.* Il n'y a qu'à suivre. L'essai n'a plus rien d'impossible, ni la réussite d'irréalisable. Il y a peu de paroisses qui n'aient à leur portée quelque élément d'une mise en œuvre de ce nouveau genre d'attractions divines.

« Nos mélodies sacrées font partie intégrante de la liturgie catholique; ce sont des perles artistiques à faire revivre : elles n'ont rien perdu de leur éclat; comme l'or et le diamant, elles sont intangibles à la rouille, il n'y qu'à en rouvrir l'écrin.

« Elles ne sont pas étrangères à la sainte hiérarchie des sacramentaux : plusieurs d'entre elles passent pour avoir été inspirées de Dieu, dictées par les anges ; elles portent grâce, et, bien dites, elles peuvent peu à peu faire aimer la vertu et ses plus âpres devoirs par le côté de leurs charmes.

« Il peut ne pas être donné de rivaliser aisément avec la maîtrise de la Cathédrale et de recueillir comme elle d'aussi prompts triomphes ; du moins il est permis d'y tendre, de faire et de faire bien, très bien, dans la mesure de tout ce qu'on peut et qui l'est souvent de tout ce qu'on ose.

« La difficulté, sans doute, est partout, mais l'impossibilité nulle part : ni petit lieu, ni petites gens n'y sont un obstacle, au contraire. La *Schola Cantorum* est dans l'ordre de son institution et dans sa conception géniale une œuvre des campagnes. L'illustre rénovateur qui l'a fondée, M. Bordes, s'intitulerait volontiers le « Maître de chapelle » de tous les villages de France : cœur d'apôtre, on pourrait dire âme de prêtre, il s'y rend volontiers si on l'y appelle, comme il y a peu de mois dans les montagnes de Vernoux, pour s'y faire l'instituteur aimable et patient de tous les enfants de chœur, sacristains et chantres de village.

« L'exemple est admirable, héroïque, touchant. Puisse-t-il lui conquérir un nombreux cortège de collaborateurs dévoués et fidèles. »

Poitiers. — La maîtrise de Saint-Pierre, qui, on le sait, vient de publier une très intéressante monographie, dont nous n'avons pu encore rendre compte, faute de place, continue ses exploits et nous envoie régulièrement ses programmes, si modestes et si excellents. Celui de la Pentecôte est très réussi, l'excellence du répertoire s'y affirme une fois de plus. La messe de Soriano *Nos autem gloriari*, le *Loquebantur* de Palestrina, l'*Ave Maria* et le *Tantum ergo* de Vittoria, y furent chantés, ainsi que les modulations des psaumes, et, avec la plus grande perfection toujours, le chant grégorien. Voici une maîtrise modèle, que la sollicitude gouvernementale devrait bien encourager ; mais le peu d'argent des contribuables que l'on consacre à la musique religieuse, comme en beaucoup de choses, est employé à côté. C'est une loi.

Toulouse. — Nouvelle exécution du *Stabat Mater* à 8 voix de Palestrina, à la Métropole, le Jeudi saint, sous la direction de l'abbé Nouguès. Nouveau succès.

G. de Boisjoslin.

NÉCROLOGIE

Ernest CHAUSSON

Ernest Chausson est mort d'une mort affreuse, la tête brisée contre un mur dans un accident de bicyclette. Il fut élève de César Franck, et des plus distingués. Son âme était grande et belle, sa bonté infinie. Il fut un des amis de la première heure de la *Schola*. L'œuvre qu'il laisse est considérable ; elle consiste en un trio, un concert (sextuor), un quatuor, une symphonie, de nombreux poèmes symphoniques, un drame entièrement achevé, *Le Roi Arthus*, et de nombreuses mélodies absolument exquises qui dénotent le rare musicien qu'était Ernest Chausson.

Nous nous bornerons à annoncer à nos lecteurs cette mort subite, qui laisse dans le monde artistique un si grand vide, M. Vincent d'Indy ayant tenu à rendre ici même, à la mémoire de celui qui fut son condisciple à l'école de Franck et son ami, l'hommage qui lui convient. Nous publierons également dans le compte rendu de notre séance de fin d'année les mots émus que consacra sur notre demande à Ernest Chausson l'abbé Huvelin, son directeur et son ami. Nous ne saurions trop répéter combien Chausson fut un artiste de race et un homme excellent et le donner en modèle de conscience et de bonté.

C. B.

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — -799.

Cinquième Année N° 7 Juillet 1899

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) Étranger (Union postale). . 11 fr.	BUREAUX *15, Rue Stanislas, 15* PARIS	ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

Elzéar Genet dit *Carpentras* . . . . . Henri Quittard.
Les Hymnes de l'Office romain . . . . . Dom J. Parisot.
La Schola (Troisième année d'études) . . . . . Les Sociétaires.
Les Fêtes musicales d'Avignon (suite) . . . . . Jean de Muris.
Mois musical . . . . . G. de Boisjoslin.
Encartage musical : *Deux Benedictus* . . . . . Palestrina.

ELZÉAR GENET dit CARPENTRAS

Pour être un des musiciens les plus illustres et les plus goûtés de la première moitié du seizième siècle, un des noms les plus fameux de la pléïade de compositeurs qui ont précédé (et aussi préparé) la triomphale apothéose de Palestrina et de l'école romaine, Elzéar Genet, il Carpentrasso, comme disaient les Italiens, Carpentras, pour parler comme les Français, n'en est pas plus connu, ni dans sa vie, ni dans ses œuvres. Si, à la vérité, un nombre suffisant de ses compositions est venu jusqu'à nous, assez pour nous donner de son talent et de son style une connaissance à peu près complète, bien peu de renseignements biographiques nous ont été transmis qui puissent nous instruire des différentes circonstances de sa vie. Aussi, bien qu'il ait voyagé beaucoup, qu'il ait vécu en des villes fort diverses, qu'il ait fréquenté aussi bien la cour de France que la chapelle pontificale, et qu'il ait été honoré de l'amitié et de la confiance d'un illustre Pontife, nous devons, bien souvent, avoir recours à des conjectures plus ou moins plausibles pour tracer de cette exis-

tence mouvementée un tableau qui restera cependant bien incomplet encore. Les artistes de ce temps songeaient peu à la postérité, surtout pour ce qui ne regardait point leur art. Curieux aujourd'hui de restituer leur existence tout entière, nous pouvons regretter cette discrétion sans nous flatter de pouvoir jamais, quelque ingénieuses que puissent être nos déductions, suppléer au silence qu'ils ont gardé sur leur personne et sur leur vie.

Elzéar Genet est né à Carpentras, dans la seconde moitié du quinzième siècle, à une date qu'il est impossible de préciser, mais qui doit être assez voisine de 1740 cependant. Nous ne savons rien ni sur sa famille ni sur ses études. Toutefois, il est vraisemblable qu'il fut destiné à l'état ecclésiastique de bonne heure, puisque nous savons qu'il était prêtre quand il figurait parmi les membres de la chapelle papale. Il semble, d'ailleurs, avoir été fort instruit. Ses relations avec divers cardinaux, les missions dont il fut chargé par Léon X, le prouvent, et l'on peut supposer que son talent musical, quelque apprécié qu'il pût être de ce Pontife, n'eût pas suffi à lui valoir la confiance et la faveur qu'il lui marqua durant tout son pontificat. A titre d'hypothèse, nous avancerons qu'il dut passer ces premières années non pas dans sa ville natale, mais plutôt à Paris ou dans une des résidences habituelles de la cour de France. Du moins confesse-t-il lui-même qu'il avait, à cette époque, fréquenté beaucoup la cour, et que son talent musical s'exerçait plus volontiers sur des sujets profanes qu'en des œuvres destinées à l'église. « Il fut un temps, dit-il en la dédicace de son *Liber Hymnorum*, où, entraîné par la jeunesse et les mœurs de la cour, je ne jugeais rien de plus beau que ces rythmes faciles et ces chants d'amour que je traduisais en mes chants efféminés et sans règles. Cette musique seule, je le voyais, plaisait au vulgaire et emportait l'approbation et les louanges des courtisans et des princes eux-mêmes... » Outre ce témoignage personnel, nous pouvons encore citer celui de Rabelais, qui nomme Carpentras parmi les plus illustres musiciens connus de son temps [1] : « Je ouy Adrian Villart, Gombert, Janequin, Arcadelt, Claudin, Certon, Manchicourt... Verdelot, Carpentras... et aultres joyeux musiciens en un jardin secret, sous belle feuillade... mignonnement chantans... »

Dans nos idées modernes nous pouvons être surpris de voir un ecclésiastique, plus tard maître de chapelle du Pape et musicien d'église, en aussi joyeuse compagnie. Au seizième siècle cela ne choquait point, et il est à croire que Rabelais n'entend pas ici célébrer les œuvres religieuses de Carpentras. Toutefois, les timorés pourront admettre que Carpentras n'avait pas encore reçu les ordres. Comme nous ignorons la date de sa profession, cela peut être. Voyons-y seulement un témoignage de l'estime durable où l'on tint en France les compositions de notre auteur, car le livre de Rabelais ne parut qu'en 1552, vingt ans environ après la mort de Genet.

Peu de temps après, nous retrouvons Carpentras en Italie, où il va faire un premier séjour assez long sans doute, pour faire connaître et apprécier ses talents de l'entourage du Saint-Père.

Suivit-il le roi de France Louis XII dans ses campagnes au delà des Alpes? La chose est assez probable. Toujours est-il qu'en 1508 nous trouvons son

1. Prologue du livre IV de *Pantagruel* (1552).

nom sur la liste des seize chapelains-chantres de la chapelle pontificale de Jules II[1].

D'après son ordre d'inscription sur cette pièce, où il apparaît au quinzième rang, on peut conjecturer que son admission dans ce corps était récente. En effet, si nulle pièce ayant trait à sa réception n'est parvenue jusqu'à nous, le rôle de la chapelle pour l'année 1507 qui a été conservé ne porte pas encore son nom.

C'est donc à la fin de 1507, ou dans les premiers mois de 1508, qu'il faut placer la date exacte de son admission. On doit supposer toutefois qu'il était à Rome depuis un certain temps et qu'il avait eu le loisir de se ménager de puissants protecteurs ayant su apprécier son talent de chanteur et de compositeur. Aux chapelains-chantres du Pape revenait, en effet, le soin de composer la musique qu'on faisait entendre aux offices pontificaux. Ce n'est que fort longtemps après, en 1563, que le Pape Paul IV créera, en faveur de Palestrina, précédemment exclu de ce corps comme simple laïque (et marié, qui plus est), la charge de compositeur de la chapelle pontificale. Carpentras, devenu maintenant il Carpentrasso, dut probablement la faveur d'entrer dans cet illustre corps au cardinal Jean de Médicis, qui, plus tard, devenu le Pape Léon X, lui devait témoigner une faveur constante pendant tout son pontificat.

Elzéar Genet, après un certain temps, dut quitter l'Italie pour retourner à la cour de France. Sur l'époque de ce départ, sur les causes qui l'y déterminèrent, nous ne savons rien. Tout ce que nous pouvons dire, c'est qu'au moment où Léon X ceignait la tiare, en mars 1513, il était fixé de nouveau en France. « Quand je fus envoyé par le roi de France très chrétien Louis XII, dit-il lui-même, au Souverain Pontife Léon X qui, dès les premiers jours de son pontificat, m'avait fait mander par lettre auprès de lui, quand il m'eut placé à la tête de ce chœur de chantres qu'il entretient, alors je sentis qu'aucune sorte de chants ne pouvait plaire ni toucher davantage que ceux qui sont ajoutés aux textes sacrés[2]... »

On pourrait conclure de cette confession qu'il était retourné à l'art profane; mais, à partir de ce moment, il ne va plus composer que pour l'Église.

Sa rentrée à la chapelle du Pape semble avoir abusé les historiens. Fétis, qui suit ici les renseignements de Baini *(Memorie storico-critiche sulla vita e le opere di G. Pierluigi da Palestrina),* paraît croire que c'était pour la première fois qu'il en faisait partie. Tous deux ont ignoré son précédent séjour à Rome, aux environs de 1508, et son retour en France. Dans cette période de sa vie, Genet écrivit alors pour le service de la chapelle des *Magnificat* conservés manuscrits dans les archives de cette institution (n° 76) et des *Lamentations de Jérémie* pour la Semaine sainte, dont le succès fut considérable. Cette œuvre plut beaucoup au Pape, et son admiration pour les œuvres du maître proven-

1. Voici les noms des seize chapelains-chantres du Pape à cette époque :

Le maître de chapelle était Francisco Sinibaldi, d'Osimo, évêque de Sezza. Les chanteurs : 1° Rem. de Mastanig (de Mastaing); 2° G. Werbeck; 3° Jos. do Jlianis (de Llanes); 4° Jac. Walpot; 5° Paul de Trottis; 6° Alf. Frias; 7° Thom. de Zazanis; 8° Jo. Pouqueton; 9° Jo. Scribano; 10° Jos. Palomares; 11° Mich. Toppe; 12° Matth. de Alzate; 13° Nic. de Pict; 14° Jo. Radulphi; 15° Elziario Genesi; 16° Egidio Carpentier. (Haberl, *Bausteine füer Musikgeschichte*, III; *Die Roemische Schola Cantorum und die paepstlichen Kapellsaenger...*)

2. Dédicace du *Liber Hymnorum.*

çal ne devait jamais se démentir[1]. En 1518, Genet était maître de la chapelle, *magister capellae*, sans qu'on sache en quelle année il fut appelé à ce poste d'honneur. Un bref de Léon X du 1er novembre de cette année lui donne ce titre. Baini et Fétis, à sa suite, prétendent que de cette même pièce il appert qu'il était alors évêque *in partibus*.

La chose n'aurait rien que de vraisemblable, car tous ou presque tous les maîtres de chapelle antérieurs ou postérieurs avaient été revêtus de cette dignité : par exemple Francisco Sinibaldi, le prédécesseur de Carpentras, évêque de Sezza, et Antonio Scaglioni, son successeur, évêque d'Aversa. Mais enfin, ce n'était pas une règle que l'on ne pût enfreindre. D'ailleurs, Baini se fonde exclusivement sur ce fait que le bref de Léon X est adressé « Venerabilibus fratribus magistro et sagrisdæ Capellæ nostræ ». Ce titre, « Venerabilis frater », dans le protocole pontifical, est, dit-il, exclusivement réservé aux évêques . Or, il y a d'autres exemples, à cette époque du moins, où on le voit appliqué, comme ici, par le Souverain Pontife à certains officiers distingués de sa maison, sans qu'on en puisse conclure qu'ils fussent évêques. De plus, Genet, ni dans le titre de ses livres imprimés ni ailleurs, ne prend le titre épiscopal. Il est donc à peu près sûr que Baini a généralisé faussement en ce cas particulier et que Carpentras, prêtre depuis longtemps déjà, ne fut point évêque, même *in partibus*.

En 1521, Carpentras quitta Rome, chargé par le Pape d'une mission importante, mais dont la nature ne nous est pas connue, à Avignon. En décembre de la même année, Léon X mourait. Aussi, sans doute, Carpentras prolongea-t-il sa mission plus qu'il n'était nécessaire, car il ne parut pas à Rome de tout le pontificat d'Adrien VI, son successeur. Sous Clément VII, il revint auprès du Pape et ce voyage ne peut être seulement antérieur à 1524, ce pontife n'ayant été couronné que le 25 novembre 1523. Ses anciens collègues qui cependant, immédiatement après la mort de Léon X, réclamaient assez vivement qu'on lui donnât un successeur à leur tête, le reçurent avec honneur, et, la Semaine sainte arrivée, exécutèrent le jeudi et le vendredi les *Lamentations*. Cette œuvre n'avait pas sans doute été exécutée depuis plusieurs années, aussi de nombreuses fautes s'étaient-elles glissées dans les copies et l'exécution s'en ressentit à ce point que Genet eut peine à reconnaître son œuvre[2]. Peut-être aussi son goût s'était-il affiné et cette composition déjà ancienne ne le satisfaisait plus entièrement. Toujours est-il qu'il reprit ses *Lamentations* pour y faire de nombreux changements et additions. Cette leçon nouvelle fut copiée avec

1. « His enim adeo movebatur pius pontifex ut illi pias saepe lachrymas hujus modi concentus ejicerent... »

Genet avait conservé à ce pontife une gratitude particulière tant pour la faveur dont il l'honora que pour l'avoir en quelque sorte arraché à ses occupations profanes. « Nec loquor inexpertus, quam diu enim molli musicæ operam dedi tam diu ipse in mollitiem lasciviamque proclivis fui ac propensior ; ubi vero religiosæ me dedidi simul affectus ad religionem sensi commutari : de quare Sanctiss. Leoni, dum vivam, gratiam debebo, qui mihi tam utilis auctor fuit commutationis... » (Dédicace du *Liber Hymnorum*.)

2. Pour l'honneur de la chapelle pontificale, qu'il est toujours fort zélé à défendre, Baini refuse d'admettre que des erreurs aient pu se glisser par la faute des copistes. Pour lui, c'est Carpentras qui en réentendant cette composition fut frappé des passages défectueux qu'il avait écrits lui-même autrefois et qui sentit alors tous les défauts de son travail. Est-il besoin de dire qu'il n'accorde aucun talent ou presque aucun au compositeur *transalpin* et qu'il ne saurait admettre pas plus pour Carpentras que pour Orlando de Lassus, qu'en dehors de Palestrina aucun musicien ait écrit des œuvres dignes d'estime?

luxe sur vélin, avec des miniatures et des lettres ornées, et Carprentras la dédia à Clément VII avec cette inscription et ces vers :

Ad Sanctissimum Maximumque Pontificem Clementem VII Elziarii Geneti nomine, vulgo nuncupati Carpentras, cappellæ pontificiæ olim magistri epigramma.

Quæ fuerant olim Decimi pergrata Leonis
  Lamenta atque tuis auribus, alme parens,
Corrupta hæc vester vix agnoscebat alumnus
  Carpentras qui operis musicus author erat.
Quod circa illa suis non solum cantibus idem
  Restituit, multo sed meliora dedit.
An meliora autem dederit subitura veretur
  Judicium docti pagina pontificis ;
Qualecumque tamen donum, Pater alme, serena
  Fronte cape, et famuli sis memor usque tui.

Ce précieux manuscrit, sous le numéro 125, est encore conservé dans les archives de la chapelle pontificale avec quelques autres compositions inédites [1]. Sous cette forme nouvelle ce morceau fut exécuté fort longtemps pendant la Semaine sainte. Même après que la réputation de Palestrina se fut définitivement établie, malgré l'enthousiasme des Romains pour ce grand maître, il fallut un ordre exprès de Sixte V en 1587 pour que l'on substituât ses *Lamentations* à celles du vieux maître provençal. M. Fétis, qui a suivi le sentiment de Baini [2] (encore qu'il s'en soit défendu) pour juger une composition qu'il a avoué ne pas connaître, s'est montré assez sévère et fort injuste à ce qu'il semble pour cette œuvre. Baini avait du moins pour excuse son zèle excessif pour la mémoire de Palestrina et son intolérance italienne pour les maîtres étrangers. Il est resté d'ailleurs toute sa vie trop exclusivement renfermé dans la musique du maître de son choix pour que ses jugements aient grande valeur, même pour les œuvres de la seule époque qu'il ait jamais connue. Fétis, mieux informé, aurait dû se montrer moins partial et plus juste. Dans le tome III de la *Revue de Musique religieuse* de Danjou, page 49, on trouvera un long fragment de ces *Lamentations* de Carpentras [3] avec un article de Laurens en réponse à Fétis. On pourra donc assez facilement se faire une idée de ce morceau, fort purement quoique très simplement écrit, et dont l'effet, à ce qu'il semble, ne doit manquer ni d'expression ni de grandeur.

Ce dernier séjour de Carpentras à Rome ne fut pas de longue durée. Soit que sa santé ne le lui permît pas, soit pour toute autre raison, il ne reprit pas son service à la chapelle pontificale. Du moins, en 1526, il était remplacé en ses fonctions de « magister capellae » par Antonio Scaglioni, évêque d'Aversa. L'année suivante, il était de retour à Avignon, où il devait finir ses jours avec

1. *Benedexisti* à 4 voix ; *Cantate Domino* à 4 voix ; *Conserva me Domine* à 4 voix ; *Deus in nomine tuo* à 4 voix ; *Regina cæli* à 4 voix ; *Salve* à 4 voix. (Haberl, II, *Bibliographischer und thematischer Musik Katalog des paepstlichen Kapellarchives*, 1888.)

2. « La lunghezza stucchevole ed estremamente pesante delle Lamentazione del Carpentrasso. »

3. C'est le début de l'œuvre. A 4 voix : deux altos, ténor et basse. Je ne sais pourquoi le traducteur a baissé le ton d'une quarte, de *si* ♭ en *fa*, la voix supérieure dans l'original ne s'élevant guère au-dessus du *sol*, ce qui n'a rien d'excessif. Dans ce ton grave, les parties inférieures sont toujours tenues dans un diapason trop bas et le morceau paraît lourd, quelquefois confus. Ceci peut-être peut excuser dans une certaine mesure le jugement de Fétis quand cette transcription lui fut connue.

le titre de doyen du chapitre de Saint-Agricol. En effet, dans la dédicace de son *Liber primus Missarum* (1532), dédié à Clément VII, il raconte que « cinq ans auparavant » une grande maladie lui survint, violentes douleurs de tête, comme si des vents contraires, dit-il, se fussent heurtés dans son cerveau. Les médecins ne connurent rien à son mal et furent impuissants à le soulager. Dans les intervalles où la souffrance était moins forte, il cherchait ses consolations dans la musique, et c'est ainsi qu'il a écrit quatre volumes pour le service de l'Église, qu'il s'est décidé à faire publier avec de grandes dépenses. Carpentras était sans doute un personnage assez considérable par sa réputation et sa fortune pour user de ce mode de publication exceptionnel à cette époque. Il ne paraît pas, en effet, qu'il ait cherché de son vivant à faire paraître de ses compositions dans les recueils de messes ou de motets de différents auteurs qu'éditaient, à leurs risques et périls, les imprimeurs de musique du temps.

Ces quatre livres imprimés sont de nos jours d'une extrême rareté. Un seul exemplaire, appartenant à la Bibliothèque impériale de Vienne, en était connu jusqu'à ces derniers temps. En 1879, la bibliothèque du Conservatoire de Paris eut la chance d'acquérir le *Liber Missarum*. Avec quelques morceaux des Archives pontificales, quelques autres manuscrits à Vienne[1], c'est tout ce que nous possédons de Carpentras. Aucune de ses œuvres profanes n'est parvenue jusqu'à nous.

Voici les titres exacts des quatre livres imprimés d'Elzear Genet, dit Carpentras[2].

Le premier est un recueil de 5 messes sur des thèmes de chansons populaires françaises.

LIBER PRIMUS MISSARUM CARPENTRAS

Prima : Se mieulx ne vient.
Sed'a : A l'ombre d'ung buissonet.
Tertia : Le cueur fut mien.
Quarta : Fors seulement.
Quinta : Encore iray-ie iouer.

A la fin du volume (le même que celui du Conservatoire), on lit la note suivante :

1. Une copie manuscrite des messes en partition et l'antienne *Gabriel Angelus locutus est*, à 4 v.
On trouve encore dans les Recueils suivants quelques pièces de Carpentras :
A — Deux *Magnificat* du 1er et du 8e ton dans les recueils des *Magnificat* de Morales. — *Magnificat omnitonorum cum quator vocibus. Venetiis, apud Antonium Gardanum, 1562.*
B — Deux leçons des *Lamentations de Jérémie*, dans le recueil : *Lamentationes Jeremiæ Prophetæ a variis auctoribus compositæ, Lutetiæ, A. Le Roy et Rob. Ballard, 1557.*
C — *Bonitatem fecisti cum servo tuo*, motet dans le 1er livre des *Motetti della Corona* imprimés par Ottaviano Petrucci da Fossombrone, 1514.
Cantate Domino et *Miserere mei Deus* dans le 3e et le 4e livre de la même collection, 1519.
D — *Bonitatem fecisti* et *Legem pone mihi* dans le recueil *Psalmorum select. a præstantissimis musicis in harmonias IV, V et plur. vocum redactorum tomus II. — Norimbergae, apud Joh. Petrejum, 1539.*
E — Quatre motets : *Motetti a due voci de diversi autori. Lib. I.* — Venise, Ant. Gardane, 1543.

2. La première description de ces ouvrages rarissimes a été donné dans la Revue musicale allemande *Cæcilia*, t. 23, 1844, dans une étude sur Carpentras, d'Anton Schmid, bibliothécaire à la Bibliothèque impériale de Vienne.

Impressum | Avenioni industria et impensis | præfati Reve. Do. ELZIARIJ GENETI *| alias Carpentras, Sacre Capelle | S. D. N. Pape Magistri et Re. | Ma. Stephani Relloni Vicen | tini Ordinis predicatorum per Ma | gistrum Johannen de Channay. Anno Domini millesimo quin | gentesimo trigesimo secundo | die XV mensis maij.* — In fol. max. goth.

Le second volume est de la même année 1532.

Liber Lamen | tationum Hie | remiae prophetae Carpentras : per eumdem nuper auctarum et | accuratius recognitarum que cum | jampridem venissent in manus mult | orum et earum pars forsan esset | impressa citra authoris volunta | tem manuque ultima nondum addita : | idem erat | quo is ad unguem casti | gatis et elucidatis omnes immorentur.

Anno domini millesimo quingentesimo trigesimo secundo die XIIII mensis augusti.

Le troisième volume : LIBER HYMNORUM *usus Ro. Ecclie : Authore Carpentras,* 120 feuillets chiffrés, ne porte ni date ni nom d'imprimeur. Toutefois la typographie est analogue à celle des précédents. Il est précédé d'une épître dédicatoire au cardinal Hippolyte de Médicis, neveu du Pape Léon X et administrateur de l'archevêché d'Avignon : *Ampliss. patri et Dño illustriss. D. Hipp. card. de Medicis Elziarius Genitus Carpen. S. P. D.* Hippolyte de Médicis n'ayant été élevé au cardinalat qu'en 1533 et étant mort en 1534, la date du livre se trouve fixée avec assez de précision, et aussi celle de la mort de Genet, qui ne peut être 1532, comme le dit Fétis, mais l'année suivante au plus tôt. C'est un recueil d'hymnes à 4 voix pour toutes les fêtes de l'année.

Enfin le quatrième volume ne porte non plus ni date ni nom d'imprimeur. Il n'a ni préface ni épître dédicatoire. On peut en conclure, avec beaucoup de vraisemblance, que l'auteur n'en vit point la publication et que c'est un ouvrage posthume.

Liber cantici Magnificat omnium tonorum authore Carpentras, in fol. max. de 124 feuillets.

Avec les *Magnificat* des 8 tons on y trouve d'autres antiennes à 4 voix et aussi quelques motets dont un de Claude de Sermisy.

HENRI QUITTARD.

LES HYMNES DE L'OFFICE ROMAIN

I. MÉTRIQUE DES HYMNES

Aux antiques églises des Gaules revient la gloire d'avoir inauguré en Occident l'usage des hymnes versifiées.

Saint Hilaire, dont la mort (368) précéda de seize ans l'avènement de saint Ambroise au siège de Milan, composa des hymnes liturgiques, à l'imitation de l'usage qu'il avait vu pratiquer dans son exil. En Asie Mineure, les ariens, comme, en Syrie, les disciples de Bardesane, chantaient leurs hymnes dans

des processions publiques, et les orthodoxes leur répondaient par des démonstrations analogues [1]. Il est vraisemblable que l'évêque de Poitiers ait ainsi voulu combattre, en Occident, les ariens par leurs propres armes, et que ses poèmes, à cause même de la rudesse de leur forme, n'aient eu que cette destination. Toutefois les églises de Gaule et d'Espagne ont, dans la suite, inséré au corps des offices liturgiques des hymnes de saint Hilaire [2], mais ces hymnes n'ont pas été conservées sous son nom.

L'allure des hymnes hilariennes forme contraste avec la teneur élégante des premières compositions métriques qui, de Milan, ville de culture classique, furent portées, grâce à l'influence de la liturgie ambrosienne, dans toute la chrétienté latine. En souvenir de saint Ambroise, ces hymnes reçurent l'appellation d'*Ambrosiens*, par où l'on désigne leur forme métrique plutôt que leur exacte origine; car, de toutes les pièces comprises dans l'ancien hymnaire, six seulement sont expressément attribuées à saint Ambroise par une tradition certaine [3].

Plusieurs autres peuvent, pour des raisons internes, revendiquer la même paternité [4]; mais le reste du contenu de l'hymnaire ancien demeure anonyme. Saint Damase [5] et saint Grégoire ont des titres moins certains à la composition de quelques hymnes. Gevaert [6] ne mentionne pas le premier de ces papes et écarte le nom du second par ce motif que le chant des hymnes n'était pas alors en usage à Rome. Il n'en est pas moins vrai que la Vie du pape Gélase attribue formellement à celui-ci « des hymnes selon le mode de saint Ambroise [7] », mais l'identité de ces cantiques n'a pas été déterminée. Relativement à l'usage romain, le silence d'Amalaire, qui, au traité *De Officiis ecclesiasticis*, mentionne avec soin les pratiques de Rome, la teneur des *Ordos* romains et du Responsorial, ont fait conclure à Mabillon [8] et à Tommasi [9] que, jusqu'au XIIe siècle, les grandes basiliques romaines n'admirent pas les hymnes à l'office. L'exception se produisit en commençant par les oratoires privés [10]. De la même manière, la liturgie de Lyon et de Vienne ne reçut d'abord les hymnes qu'à l'office de Complies. La mention faite par les anciens Us de Cluny [11] de l'hymnaire romain n'est pas en contradiction avec ces témoignages, et ne date, au surplus, que du XIIe siècle.

D'abord extra-liturgiques, les hymnes de saint Ambroise passèrent dans la suite au corps de l'office. Saint Benoît (543) en prescrivit l'usage et probable-

1. Voir Socrate, *Histoire ecclésiastique*, VI, 8; Sozomène, VIII, 8. P. Gr., t. LXXXVIII, p. 687, 1553. Walafrid Strabon, *De rebus ecclesiasticis*, c. 25, P. Lat. t. CXIV, p. 953.

2. Concile de Tolède (633). Labbe, t. V, p. 1709. Nous renvoyons sur cette question à la *Bibliothèque du Pays Poitevin. Hymnographie poitevine. I. Saint Hilaire*. Ligugé, 1898.

3. *Æterne rerum conditor. Deus creator omnium. Veni Redemptor gentium. (Intende qui regis Israel.) Jam surgit hora tertia. Bis ternas horas explicans. Illuminans Altissimus.* Voir saint Augustin, *Rétractations*, I, 25; *Confessions*, IX, 22; *De natura et gratia*, 63. Fauste de Riez, *Epist.* ad G. diaconum. P. Lat. LVIII, p. 854. Cassiodore, *in Ps.* VIII fin, LXXIV, 8, CXVIII, 164. Cf. Tommasi. *Opera omnia*, t. II; Rome, 1747, p. (liv.), xlv, 351, 357. P. Batiffol, *Histoire du Bréviaire romain*; Paris, 1893, p. 165-169.

4. Voir, en outre des ouvrages cités ci-dessus, Pimont, *Les Hymnes du Bréviaire romain*; Paris, 1874, p. 155 et suivantes.

5. Tommasi, p. 382, 384. Cf. P. Lat., t. XIII, p. 382.

6. *La Mélopée antique dans le chant de l'Église latine*; Gand, 1895, p. 73.

7. *Fecit et ymnos in modum beati Ambrosii.* Duchesne, *Le Liber Pontificalis*; Paris, 1886. t. I, p. 255.

8. *Comment. in ordines romanos.* P. lat., t. LXXVIII, p. 924.

9. T. IV, p. 168.

10. Tommasi, *ibid.*

11. I, 52. Patr. Lat., t. CXLIX, p. 697.

ment leur assigna le premier leur place aux différentes heures. Aurélien d'Arles (551) et Césaire (542) les font également figurer dans l'*Ordo psallendi*. Les conciles d'Agde (506) et de Tours (567) les reçoivent, alors que celui de Braga (563), sous l'influence, peut-être, du décret de Laodicée, condamnant les *psalmi idiotici* [1], défend l'usage des chants étrangers aux Ecritures [2]. Mais l'autorité de saint Isidore [3] et les décrets du quatrième concile de Tolède (633) en restituent l'usage aux églises qui l'ont abandonné. Dans la suite, tandis que les églises mozarabes les conservent définitivement, les églises des Gaules y renoncent [4] en adoptant l'office romain, pour les reprendre au IXe siècle [5]. Enfin l'influence liturgique de Cluny, aux Xe et XIe siècles, restitue définitivement à nos églises l'usage des hymnes.

*
* *

Le mètre adopté par saint Ambroise appartenait à la poésie populaire. Très anciennement, Laevius, le premier en date des lyriques latins, avait employé le dimètre ïambique quaternaire, mais en série continue. Le groupement par strophes de quatre vers, inauguré par les hymnodes chrétiens après Prudence, permettait l'adaptation du texte versifié à des mélodies qui pouvaient être faciles et graves. Plus simple et plus facilement populaire que toute autre combinaison métrique, moins tourmenté dans sa forme que les hymnes hilariennes, le vers ambrosien original suit un forme métrique régulière, fidèle aux règles de la quantité et de l'hiatus. Les imitateurs s'éloignent, il est vrai, de l'élégance toute romaine de saint Ambroise, en même temps que leur métrique cesse d'être littéraire pour se conformer aux modèles des poètes vulgaires [6]. Cependant, l'usage ecclésiastique se maintient fidèle à la tradition ambrosienne, en ne recevant pas d'abord d'autre mètre que l'ïambique octosyllabe. Aussi, les compositions savantes de Prudence et de Sedulius (Ve siècle) mises postérieurement à contribution, n'ont-elles fourni à la liturgie que des strophes écrites dans la formule ambrosienne. Nous verrons, à l'époque suivante, d'autres hymnographes revenir à la versification classique; mais ceux de l'âge post-ambrosien se conforment aux principes décrits par Bède le Vénérable, qui le premier donna à cette forme de poésie le nom de versification rythmique, adopté aujourd'hui par les métriciens [7].

1. Can. 59. Pitra, *Juris ecclesiastici Græcorum historia et monumenta*; Rome, 1864, t. I, p. 503.
2. Labbe, t. V, p. 841.
3. Patr. lat., t. LXXXIV, p. 579. Labbe, t. V, p. 1709-1710.
4. Colomban, *Regula cœnobialis*, c. 7. Patr. lat., t. LXXX, p. 212, 213; t. LXXVIII, p. 925.
5. Walafrid Strabon, *De rebus ecclesiast.*, c. 25. Patr. lat., t. CXIV.
6. *Videtur autem rhythmus metris esse consimilis, quæ est verborum modulata compositio non metrica ratione, sed numero syllabarum ad judicium aurium examinata, ut sunt carmina vulgarium poetarum. Et quidem rhythmus sine metro esse potest, metrum vero sine rhythmo esse non potest : quod liquidius ita definitur. Metrum est ratio cum modulatione ; rhythmus modulatio sine ratione. Plerumque tamen casu quodam invenies etiam rationem in rhythmo non artificis moderatione servatam, sed sono et ipsa modulatione ducente, quem vulgares poetæ necesse est rustice, docti faciant docte ; quomodo et ad instar iambici metri pulcherrime factus est hymnus ille præclarus :*

Rex æterne Domine
rerum creator omnium
qui eras ante sæcula
semper cum patre filius.

Et alii ambrosiani non pauci. (Bède, *De arte metrica, c.* 24. Patr. lat., XC, p. 173-174.)
7. Voir F. Plessis, *Traité de Métrique grecque et latine*; Paris ; 1889, p. 298.

*

Dans ce nouveau genre de versification, où nos hymnographes eurent pour précurseur, au IIIe siècle, l'évêque africain Commodien, l'accent tonique prend un rôle que la métrique classique ne lui avait pas reconnu : il usurpe partiellement les fonctions de la quantité. Mais comme la prosodie classique continuait à subsister à côté de la versification rythmique et que l'une et l'autre coopérèrent à la formation de l'hymnaire, la théorie du système rythmique, exposée dans le détail par M. G. Boissier [1], devient en partie applicable aux pièces prosodiques de notre recueil liturgique. Il n'est pas vraisemblable, en effet, qu'à aucune époque on ait distingué dans le chant d'église les vers prosodiques des vers rythmiques, et que ces deux genres de poésie, destinés au même usage populaire, aient pu être dans la pratique traités différemment. Par contre, s'il paraît presque impossible de rétablir dans l'usage le procédé de récitation ancienne des vers classiques, du moins est-il facile de faire au chant syllabique des hymnes l'application des principes qui ont présidé à la composition des vers rythmiques.

La métrique ancienne donnait à la poésie un rythme spécial, en opposition avec celui de la prose. La versification rythmique prend, à l'inverse, les éléments du rythme prosaïque, qu'elle ramène, par la disposition voulue des syllabes toniques et des syllabes atones, à une régularité tonique reproduisant les combinaisons des pieds métriques. Les syllabes fortes, remplaçant ici les longues de la métrique ancienne, reçoivent un ictus d'intensité [2], confondant en principe le temps fort de la poésie avec la fonction d'accent de la prose parlée. C'est, du reste, à une époque ancienne, que les trois phénomènes, de durée (⏑ ou –), d'intensité (accent moderne), et d'accent antique, que les Latins distinguaient à l'époque classique dans la prosodie des voyelles, commencèrent à réagir l'un sur l'autre.

Les vers formés des diverses combinaisons de pieds métriques, dont l'énumération et l'analyse appartiennent aux traités de prosodie, tombent tous sous la loi générale prescrivant de sauvegarder l'unité stichique. En conséquence de cette loi, le vers se dit d'un seul trait, et, s'il ne compte que peu de syllabes, sans césure. Tels sont l'ïambique dimètre et l'adonique, pour mentionner seulement des formes d'un usage plus fréquent dans notre hymnographie.

Ceux que partage une coupure métrique, comme le sénaire ïambique, le septénaire trochaïque et les hendécasyllabes sapphique et alcaïque, requièrent un léger arrêt à la césure ; mais la voix ne se suspend nulle part aussi longtemps qu'à la fin des vers, et cette pause finale ne peut être effacée au profit du sens [3].

Les vers se groupent en strophes.

Toute la poésie hymnétique est strophique. Destinée par ses inventeurs à

1. Mélanges Rénier, p. 52-59.

2. On doit éviter l'emploi d'expressions techniques condamnables par le fait qu'elles apportent de la complication dans les traités. Les Grecs et les Romains ont pris respectivement les mots d'*arsis* et de *thesis* « en sens inverse l'un de l'autre, et ceux des métriciens modernes qui les reçoivent [n'ont] pas su s'accorder entre eux ». Les uns suivent l'acception latine ; les autres adoptent celle des Grecs. « W. Christ a imaginé de prendre les deux mots tantôt dans le sens grec, en les écrivant ἄρσις et θέσις, tantôt dans le sens latin, en les écrivant *arsis* et *thesis* ». (Plessis, *Traité de Métrique*, p. 5, 6.)

3. L. Mueller, *De re metrica*, p. 79.

être chantée par des chœurs populaires, elle ne pouvait se présenter sous la forme de pièces monostiques d'une haleine ; de sorte que, contrairement au principe de la métrique classique, dans laquelle jamais, ou, du moins, exceptionnellement, les poèmes formés d'une seule espèce de vers n'étaient divisés strophiquement, les strophes des hymnes peuvent être composées de vers uniformes.

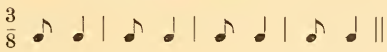
Si l'hymnographie latine offre ce point de ressemblance avec celle des Syriens, tandis que les strophes des cantiques byzantins sont faites de vers variés, cette similitude n'établit pas une dépendance, et le fait des strophes monostiques latines peut n'être que le développement du sentiment de la symétrie et de la régularité, manifestation du caractère romain [1].

Après l'exposé de ces lois, applicables en général à tous les mètres, on peut indiquer pour chacun d'eux les procédés sur lesquels s'établit leur distinction rythmique.

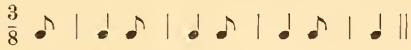
*
* *

L'ïambique dimètre se présente le premier à notre étude : il est, en effet, le vers propre de l'ambrosien, partant le plus fréquent dans l'hymnodie ecclésiastique.

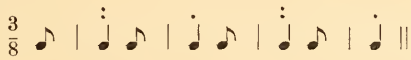
Pour les anciens, la mensuration de l'ïambique par brève et par longue amenait le rythme ternaire, ainsi déterminé :



Mais, comme le temps fort de l'ïambe porte sur la seconde syllabe (⏑ –)[2], il convient, en scandant de temps fort à temps fort, de séparer en anacruse la première syllabe et de ramener ce type métrique à cet autre, plus conforme à la fois au goût prosodique des anciens et à la nature moderne du rythme [3] :



Une dipodie ïambique contient deux temps forts, mais inégaux en intensité. Les anciens métriciens sont partagés sur la place de l'ictus principal. C'est pour les uns celui du premier pied qui l'emporte : ⏑ ⏓ ⏑ –. D'autres, considérant la composition de l'ïambe comme formée d'une syllabe faible placée avant une syllabe forte, voient dans la dipodie un ictus moindre précédant un ictus plus fort, en marche ascendante : ⏑ – ⏑ ⏓. La plupart des modernes scandent de la première manière [4], et le schéma métrique ainsi produit se trouve en concordance avec l'usage, tenant jusqu'ici lieu de précepte, de marquer de l'ictus principal la deuxième et la sixième syllabes dans le chant syllabique, l'ictus secondaire tombant sur la quatrième, et le repos final s'effectuant sur la dernière :

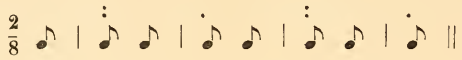


1. Cf. Plessis, *Traité de métrique*, p. 42.
2. Ibid., p. 136.
3. Cf. O. Riemann, et M. Dufour, *Traité de rythmique et de métrique grecques*; Paris, 1893, p. 120.
4. Plessis, *Traité de métrique*, p. 136-138.

Toutefois, des deux ictus principaux, le second affectant la sixième syllabe, l'emporte en intensité sur le premier.

Il ne faut pas perdre de vue, il est vrai, que le système des dipodies est spécial à la versification grecque, et que la métrique latine se scande par pieds simples. Néanmoins, à l'alternance des syllabes toniques et atones répond le parallélisme des toniques fortes et des toniques moindres, d'où résulte un rythme plus riche et plus élégant que la scansion égale.

En outre, les conditions de prononciation étant changées, nous avons, au lieu des brèves et des longues, exprimant dans les schémas précédents la quantité ancienne, des notes égales en durée, différentes seulement par l'intensité : notes fortes et notes faibles en alternance régulière de la manière ainsi figurée :



Du rythme ternaire, rythme factice, résultant dans le syllabisme de l'allongement de l'un des deux temps, nous revenons, par le mouvement binaire, à des conditions de récitation chantée plus conformes à la pratique ancienne, en même temps que mieux en rapport avec le caractère grave et noble du chant ecclésiastique [1].

La loi d'unité stichique formulée ci-dessus veut aussi que, les vers se réunissant pour former des strophes, il n'y ait pas continuité de l'un à l'autre. La valeur indifférente de la dernière syllabe, l'hiatus admis à cette même place, montrent d'ailleurs que ces strophes forment autant d'ensembles séparés et ne sont pas des séries métriques réunies en systèmes.

Il est vrai que la pratique, pour un certain nombre d'hymnes syllabiques, joint dans le chant les vers deux par deux, établissant une seule pause par strophe, après le deuxième vers. La voix s'entraîne à reproduire sans discontinuité l'alternance tonique sur le plus grand nombre de syllabes possible. Mais la facture des ambrosiens authentiques ne suppose pas cette coupe de la strophe en deux membres. Dans ces hymnes, d'ailleurs régulièrement versifiées, l'hiatus subsistant entre deux vers [2] rendrait fausse la combinaison en un seul système des deux séries métriques. D'autre part, pour rendre acceptable, dans plusieurs mélodies, la séparation de chaque vers par une pause égale, il est indispensable d'appliquer la loi musicale des retards, donnant au

1. La valeur exacte du trochée et de l'ïambe est respectivement $\frac{2}{4}$ ♩ ♩ ou ♩ ♩ et non $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ ou ♩ ♩. « Le mélange de cette forme avec le spondée ♩ ♩ n'est bizarre que par rapport à nos habitudes graphiques. En définitive, *c'est ainsi que tout le monde chante d'instinct le rythme* ♩. ♪ ♩ ♩ *lorsque l'accompagnemunt ne décompose pas les temps en durées plus petites.* La différence entre les deux formules n'est que d'un douzième de blanche. » Gevaert, *La Mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine*; Gand, 1895, p. 49.

2. *Grates peracto jam die*
Et noctis exortu preces. (*Variæ preces*; Solesmes, 1892, p. 28.)

Jesu labentes respice
Et nos videndo corrige. (*Libri Antiphonarii complementum*; Solesmes, 1891, p. 7.)

Veni Redemptor gentium,
Ostende partum virginis. (Chevalier, *Repertorium hymnologicum*, 21234.)

dernier accent la nuance d'appui et d'ampleur qui prépare l'arrêt de la voix [1].

La substitution du spondée à l'ïambe aux pieds pairs donne lieu à un problème de métrique de solution difficile. En effet, l'ïambe est une mesure à trois temps, tandis que le spondée figure quatre, ou, si l'on veut, deux temps. Il semble donc que la régularité rythmique soit ainsi altérée. On a expliqué cette difficulté par la théorie des valeurs irrationnelles [2], suivant laquelle le rythme n'est pas détruit, mais simplement « ralenti et comprimé ». Au point de vue musical, ce « ralentissement, » cette « compression » de la mesure fondamentale fausse le rythme [3]. D'après une autre théorie, la somme des valeurs reste la même pour chaque mesure, tandis que les composantes de ces mesures peuvent varier. C'est ainsi qu'en musique les trois notes d'un triolet comptent pour deux, ou que deux temps de mesure peuvent être subdivisés en cinq croches comptées pour quatre. Le spondée introduit dans le vers ïambique se traduit ainsi par une notation à temps égaux n'affectant pas le rythme : ♪ ♪ 1 1/2 + 1 1/2 (= 3), au lieu de ♩ ♪ 2 + 1 (= 3). La durée de la syllabe change en elle-même, sans altérer la régularité de la mesure. Gevaert, qui exprime de la même manière la valeur du spondée [4] dans la scansion (à trois temps) des ambrosiens, fait cependant remarquer que, même dans les vers classiques, le pied irrationnel fut sans emploi pour les chœurs populaires. L'importance pratique à donner à la distinction de l'ïambe et du spondée est donc d'autant moindre que l'inégalité de durée produite par la quantité ancienne ne subsiste pas dans l'usage.

De même, il serait périlleux de chercher la nuance qui doit distinguer les vers offrant coïncidence parfaite entre l'accent tonique et l'ictus métrique, de ceux qui mettent en opposition les deux éléments. Si la marche de la composition amène le plus souvent la coïncidence, en bien des cas celle-ci est négligée dans la première partie du vers et semble ne régler, encore n'est-ce pas

1. L'indication de ces faits est une simple constatation. Notre but ne peut être de déterminer la pratique de l'exécution des hymnes, en fournissant une solution aux litiges possibles. L'intention, qui justifiera ici les moyens, est seulement de provoquer sur ces questions non résolues un jugement autorisé.

2. Les valeurs irrationnelles sont ou des syllabes « brèves plus brèves que les brèves ordinaires », syllabes de moins d'un temps, ou des syllabes d'un temps et demi, ou des longues allongées, de « trois, quatre et cinq temps » (Plessis, *Traité de métrique*, p. 9), ou notes (Gevaert, *La Mélopée antique*, p. 67). La loi des temps vides ou pauses musicales, suivant les dipodies iambiques et trochaïques à la façon des points d'orgue de la musique moderne (⏑̲ – ⏑ – – ⏑̲ ⏑ ⏑̲) (Cf. Riemann et Dufour, *Rythmique et Métrique grecques*, p. 46), ne trouve pas son application au cours du vers ambrosien.

3. « Un morceau à trois temps ne peut contenir, sans que le rythme en soit faussé, des mesures à trois temps et demi ». (Riemann et Dufour, *Rythmique et Métrique grecques*, p. 46.)

4. 6/4 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥

Dĕ- ūs crĕ- ā-tŏr ōm-nĭ- ūm.

𝅗𝅥. | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥

Jām sūr-gĭt ho-ra ter-ti- a.

𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥

Ve- ni Re- dēmptŏr gen-ti- um.

𝅗𝅥. | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥

Aē- ter-ne rērūm con-di- tor.

sans exception, que le dernier ictus. On ne saurait voir dans le premier fait une préoccupation, ni expliquer d'une manière satisfaisante la règle et son exception. La vérité semble être que les hymnographes anciens n'y prêtaient aucune attention. En conséquence, il n'y a pas lieu d'opposer le rythme de ces deux vers :

Po | lí-que | réc-tor | vés-ti | ens
Dí | es vé- | nit dí- | es tú | a

non plus que de distinguer par la notation la syllabe faible devenue forte par sa position dans le vers, comme les métriciens font de la brève allongée.

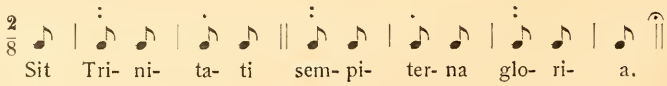
*
* *

Les mêmes observations règlent le rythme des autres espèces de vers. En les passant en revue, nous verrons que la métrique ecclésiastique, en cessant d'être rigoureusement fidèle à la tradition ambrosienne pour se conformer aux habitudes populaires, a opéré une sélection parmi les mètres païens de l'antiquité.

Le sénaire ïambique, trimètre des Grecs, à césure penthémimère, employé d'abord par saint Hilaire, se retrouve dans un grand nombre des prolixes compositions de l'office mozarabe. Les recueils ambrosiens et romains lui ont préféré le quaternaire ïambique (dimètre).

Plus facile et plus populaire que l'hexamètre dactylique, le sénaire ïambique pénétra mieux dans les mœurs des peuples latins. De la chanson profane et de la fable, il passa à l'usage ecclésiastique ; mais les poèmes de saint Paulin de Nole et de Prudence sur ce mètre sont demeurés extra-liturgiques, à l'exception des pièces que les églises des Gaules et de l'Espagne empruntèrent au second de ces auteurs. Les poètes des siècles suivants reprirent ce rythme, et Paulin d'Aquilée (804) le rechercha spécialement. Ce patriarche fit d'ailleurs servir ses poèmes à l'usage liturgique et on les chanta même à la messe [1]. C'est de lui que l'on prit, pour les différentes fêtes de saint Pierre et de saint Paul, les strophes destinées à compléter l'hymne principale, souvent attribuée, mais sans autorité, à Elpis, femme de Boèce, et qui date plus exactement de l'époque carolingienne [2]. Hormis cette exception, tardivement produite, l'hymnaire romain n'offre pas d'autres exemples du sénaire ïambique, et Bède (735) ne cite pas de l'hymne de ce genre [3].

Scandé, comme le précédent, par anacruse, ce vers donne le paradigme suivant :

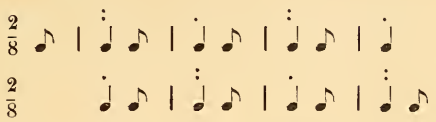


à l'encontre duquel, dans la pratique, « l'accent métrique, dit-on, est surtout bien marqué à la *quatrième* et à la dixième syllabe [4] ». Cette différence tien-

1. Walafrid Strabon, *De rebus ecclesiasticis*, c. 25. P. Lat., t. CXIV, p. 954.
2. Voir P. Lat., t. LXXXXIX, p. 487-489.
3. Art. metr., 20, p. 172.
4. D. Pothier, *Mélodies grégoriennes*, Tournai, 1880, p. 198.

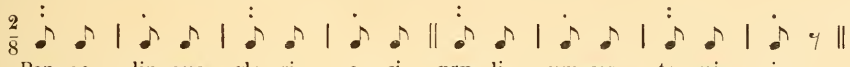
drait-elle à ce que le troisième pied est suivi de la césure, dont le repos amènerait l'accentuation de cette syllabe ?

Les vers trochaïques se ramènent aux mêmes schémas, par la suppression de la syllabe anacrusique :



Des mètres de cette espèce pratiqués par les anciens, l'hymnographie ecclésiastique a gardé le septénaire (tétramètre catalectique des Grecs), dont le type ordinaire porte une césure après le quatrième pied. L'usage populaire le reçut de l'ancienne tragédie, pour l'adapter à des chansons, à des refrains militaires[1], répandus dans tout le monde occidental. Usité d'abord par saint Hilaire, puis Fortunat et Paulin d'Aquilée, comme par les hymnographes mozarabes, imité au Moyen-Age par saint Thomas d'Aquin, il revit de nos jours pour l'usage profane dans le *saltarello* romain et la tarentelle napolitaine[2], aussi bien que dans les vers « politiques » des Grecs modernes, dont la coupe régulière et l'alternance des accents aux pieds impairs reproduisent exactement notre rythme tonique[3].

Dans l'usage occidental, la suspension de la voix à la césure a fait compter la première dipodie comme un vers distinct de la seconde série métrique, devenue à son tour indépendante. L'ornement additionnel des rimes, par exemple dans le *Pange lingua* de la fête du Saint-Sacrement[4], a confirmé cette dissolution du rythme, que l'ancienne versification latine connut, il est vrai ; mais les exemples[5] ne constituent que des exceptions, et le type tonique du septénaire trochaïque doit être dressé comme il suit :



1. Ces chants étaient accompagnées de danses rythmées sur le même mètre, qu'on appelait *ballistea* (βαλλίζω). Dans la guerre contre les Sarmates, Aurélien tua de sa main un si grand nombre d'ennemis (quarante-huit en un même jour et plus de neuf cent cinquante au total), que des enfants improvisèrent ce refrain qu'ils chantèrent en dansant :

Mille, mille, mille, mille, mille decollavimus ;
unus homo mille, mille, mille decollavimus...
Tantum vini habet nemo quantum fudit sanguinis.

On a conservé aussi cet autre refrain, composé après la défaite des Francs à Mayence :

Mille Francos, mille Sarmatas semel occidimus :
mille, mille, mille, mille, mille Persas quærimus.

(Fl. Vopiscus, Aurel., c. 6, d'après Théoclius.)

2. Gevaert, *La Mélopée antique*, p. 79.

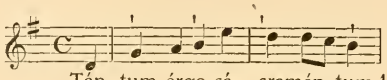
3. ἡ πολύστενος ζωή μου εἶναι ὄντως νεκρική,
καὶ ὁ θάνατος αἰτία, ζωῆς νέας τελική·
ζῶ διὰ νὰ ἀποθάνω καὶ πεθαίνω γιὰ νὰ ζῶ·
εἰς τὴν γῆν ἐπάνω θνήσκω, καὶ 'ς τὸν τάφον ἀναζῶ.

(Théodore Phokaeus, *Pandora* ; Constantinople, 1843, p. 19.)

4. L'hymne *Sacris solemniis* a été subdivisée d'après le même procédé. Au point de vue métrique, l'effet de sons à finales identiques, affectant les césures est indifférent.

5. Plessis, *Traité de Métrique*, p. 206.

L'ictus d'intensité affecte les syllabes impaires, et, de celles-ci, les première, cinquième, neuvième et treizième ont l'ictus fort. C'est donc contrarier le rythme que d'appliquer à des textes de ce mètre des chorals dont la mélodie débute par le temps faible, comme dans cet exemple :



Tán- tum érgo sá- cramén-tum [1].

*
* *

Certaines compositions du Moyen-Age se rattachent au système trochaïque, entre autres le *Dies iræ* et le *Stabat Mater*. Les strophes de cette dernière prose ont aux deux premiers vers une dipodie trochaïque (quaternaire), au troisième un dimètre catalectique. La réunion de ce troisième vers au deuxième reproduit le septénaire de la métrique classique :

– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ – ◡ ◡̲

Enfin, l'hymne *Ave maris stella* forme les vers de ces strophes de trois trochées toniques :

¯ ◡ –◡ – ◡
Ave máris stélla.

Il n'est pas besoin d'insister sur la contrariété qu'apportent à ce rythme les mélodies commençant sur le temps faible.

*
* *

Au premier rang des strophes mixtes que la métrique chrétienne a empruntées de l'antiquité, se présente la strophe sapphique.

Sa forme métrique chez les Grecs était celle-ci :

¯ ◡ | ¯ ◡̲ | ¯ ‖ ◡ ◡ | ¯ ◡ | ¯ ◡̲ |
¯ ◡ ◡ | ¯ ◡̲ |

et le quatrième vers se liait au troisième.

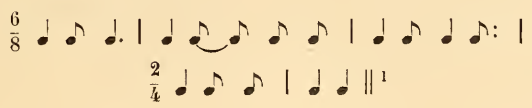
A Rome on substitua régulièrement les pondée au trochée du deuxième pied et la clausule adonique se sépara du vers précédent.

Le mètre sapphique, de construction bien équilibrée, facile à retenir, fut employé par Prudence ; mais l'antiquité ecclésiastique, fidèle à la tradition ambrosienne, laissa hors de l'usage liturgique les strophes du Cathémérinon. Les hymnographes espagnols l'appliquèrent à la versification tonique ; puis, à l'époque carolingienne, ce mètre fut en faveur. Paul Diacre s'en servit pour louer saint Jean-Baptiste. Au même temps on vit paraître les hymnes *Nocte surgentes* et *Ecce jam noctis*, attribuées sans raison à saint Grégoire, et dont la tonalité suit, au surplus, celle des antiennes gallo-romaines, qui forment une division spéciale dans le chant [2], *Iste confessor*, *Christe sanctorum, Virginis proles*.

Mais, comme le rythme avait cessé de se mesurer sur la quantité, la mélodie,

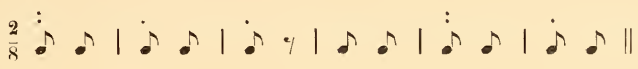
1. *Tribune de Saint-Gervais*, juillet 1896, p. 107.
2. Ibid., août 1898, p. 175.

quand celle-ci était syllabique, se mesurait en plaçant les temps forts sur les syllabes accentuées rythmiquement. Au lieu du type primitif ainsi mesuré :

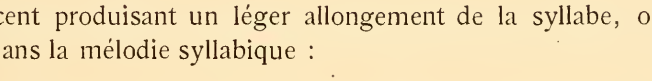


on égalisa dans le chant la durée du temps musical ; puis l'influence de la mesure moderne vint défigurer le rythme de ces vers [2], de telle façon que la forme mélodique résultant de l'intrusion de cet élément, pourrait servir à quelque marche militaire [3].

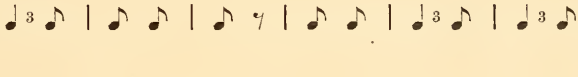
D'après le principe d'équivalence de durée, la mesure prosodique du vers sapphique se réduit syllabiquement à :



Mais l'accent produisant un léger allongement de la syllabe, on en vient à chanter, dans la mélodie syllabique :

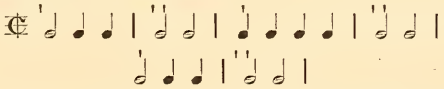


ou encore :



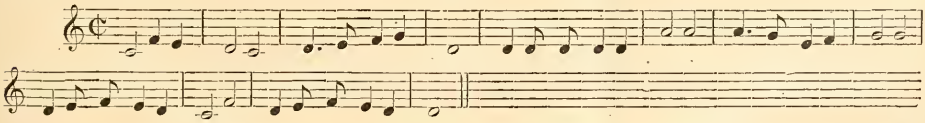
Dom Pothier indique simplement une pause après la cinquième syllabe et un accent sur la *quatrième* et la dixième [4]. De cette manière, la première partie de chaque vers sapphique se trouve confondue avec l'adonique final, bien à tort, sans doute, car au point de vue rythmique īstĕ | cōnfēs | sōr est tout autre que rēstĭtŭ | ūntūr. Cette transformation du rythme est due à la nature de l'accentuation latine. En effet, avec la césure penthémimère, de beaucoup la plus fréquente dans les sapphiques latins, la quatrième syllabe du vers,

1. Gevaert, *La Mélopée antique*, p. 81.
2. On nous donne ce schéma de carrure trop parfaite :



Gevaert, l. cit.

3. Il y a une coïncidence curieuse entre l'une des mélodies de l'hymne latine (*Hymni de Tempore et Sanctis*, Solesmes, 1885, p. 190) et un air militaire des Egyptiens modernes. Villoteau, qui a recueilli cette mélodie, fait ressortir le caractère sauvage qu'ajoute à son exécution l'emploi des tambours, des cymbales et des instruments bruyants.



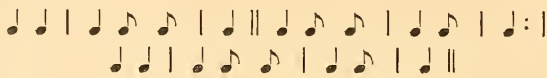
(*De l'état actuel de l'art musical en Egypte.* Dans la *Description de l'Egypte publiée par ordre du gouvernement français*, t. XIV, p. 701 seqq.)

4. *Mélodies grégoriennes*, p. 199.

commune chez les Grecs, longue dans Horace, est presque toujours une pénultième portant l'accent [1].

L'allure que le vers reçoit en vertu de ce changement indique de plus une marche vers la loi d'alternance rigoureuse des syllabes toniques et atones, qui régit toute la versification des proses du Moyen-Age.

Une autre espèce de vers, l'asclépiade mineur, usité par Prudence et Ausone, est passé à l'hymnographie dans les mêmes conditions que le vers sapphique. Avec substition du spondée au trochée du premier pied, il donne la formule suivante :



L'intervalle entre les deux hémistiches de l'asclépiade est de rigueur. Outre l'accentuation rythmique des septième et dixième syllabes, caractéristique du second hémistiche, l'ictus de la troisième syllabe doit être amené par le retard de la voix sur la première et la seconde, ou du moins sur la première [2]. La négligence des règles métriques dans l'application de ces vers à la mélodie fausse le rythme, un peu plus compliqué, il est vrai, des strophes asclépiades, qui de cette manière n'offrent plus à l'oreille aucun charme artistique.

*
* *

Entre autres rythmes poétiques usités au Moyen-Age, nous avons celui d'une très belle hymne qui, avant la réforme liturgique, se chantait dans presque toutes les églises : *O quam glorifica luce coruscas* [3], dont le mètre se rattache avec le précédent au système des vers logaédiques. Le premier membre du vers est, comme dans l'asclépiade, un phérécratéen second catalectique : ⏑̄ ⏑̆ | ⏑̄ ⏑̆ ⏑̆ | ⏑̄; le second est un adonique : ⏑̄ ⏑̆ ⏑̆ | ⏑̄ ⏑̆ . Au moyen de ces éléments, le vers ne diffère de l'asclépiade mineur que par la suppression de la dernière syllabe. Bède mentionne ce mètre sous le nom de dactylique tétra-

1. Les exceptions ne se rencontrent guère qu'en cas de césure déplacée :

Lesbiæ depelle modum quietis.

AUSONE, *Ephem.* I, 23.

Voir Horace, Odes IV, I, 9, 23, 33, 38, 47, 49, 50. V, 10, 13, 27, 33. V, XIV, 14, 15, 18, 35, 39, 43, 51, 55, 61, 70, 73,

Imbrium divina avis imminentum

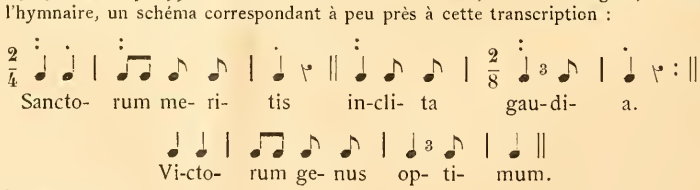
HORACE, III, XXI, 10.

Ultimi flos prætereunte postquam.

CATULL., XI, 23.

La métrique ecclésiastique, se réglant sans doute sur la mélodie, n'a reçu que la césure après la cinquième syllabe.

2. *Mélodies grégoriennes*, p. 199. En conformité avec ces données, on avait inauguré, avant même la mise en usage de l'hymnaire, un schéma correspondant à peu près à cette transcription :



3. *Variæ Preces*, p. 43.

mètre catalectique[1], appellation qui vaut celle que les anciens ont donnée au vers pentamètre. Le nom de tétramètre est ici inexact puisqu'il y a *cinq* temps forts; en outre le spondée du premier pied dérive non d'un dactyle, mais d'un trochée; enfin, outre la catalexe finale, ce vers comporte une pause d'un temps à la réunion des deux κῶλα. La strophe de quatre vers est monomètre.

On a aussi employé le sénaire ïambique, avec une coupe de césure après le pied finissant sur un mot :

⏑̄	–	|	⏑̄	–	|	⏑	–	‖	⏑̄	–	|	⏑̄	–	|	⏑	⏑̄	‖
Hu-	go		pi-	us		pa-	ter		cla-	rus		pro-	sa-		pi-	a.	
Et au-			rem	præ-		be-	as		vo-	tis		precan-			ti-	um[2].	

Mais il n'est pas besoin de passer en revue un plus grand nombre de systèmes, l'exécution de tous étant soumise aux mêmes principes rythmiques.

(A suivre.)

J. Parisot.

LA SCHOLA

TROISIÈME ANNÉE D'ÉTUDES

Ensemble des travaux de l'année. — La maîtrise d'enfants chanteurs. Notre séance à l'école Gerson. — Le voyage à Solesmes.

Comme tous les ans, il nous tarde de rendre compte à nos sociétaires de l'ensemble des travaux de l'année d'études qui vient de se terminer. Voici en quelques mots le bilan de notre dernier exercice. A la clôture du cours en 1897, la statistique donnait *sept* élèves à la classe de M. Guilmant, *huit* à la classe élémentaire d'orgue de M. Decaux, *dix-sept* à celle de M. d'Indy, *dix* à celle de M. de La Tombelle, etc.; voici en quelles proportions ces classes se sont accrues. Par suite du désir du maître de ne garder près de lui que les élèves du premier degré, auxquels il peut consacrer tout son temps, la classe de M. Guilmant s'est élevée seulement à dix élèves environ, car je ne compte pas ces élèves inscrits qui, fidèles à d'autres classes peut-être, viennent trois fois par an faire acte de présence. De ceux-là le maître n'a nul souci et, s'ils apprennent quelque chose, c'est à voir travailler les autres, ceci est de toute justice, nous les classons donc dans le nombre des *auditeurs*. Il en est de même de certains de ces sujets venus de province ou de l'étranger pour *prendre l'air d'une école* pendant quelques mois, élèves souvent ecclésiastiques, que

1. Art. metr., 19, p. 172.
2. Pierre le Vénérable (1157). P. Lat., t. CLXXXIX, p. 1020.

les Évêques, de fort bonne foi, envoient à Paris ou ailleurs, croyant qu'ils retiendront quelque chose de l'enseignement donné en si peu de temps. Parmi ceux-là nous avons vu de solides musiciens, parfois aussi des esprits intelligents, mais dont l'éducation est absolument incomplète, arpégeant à l'orgue comme une bonne religieuse organiste de couvent, ayant sur certains styles donnés, véritables petits patrons à coulisse pour confectionner des motets, des idées si arrêtées que l'on se demande ce que le large enseignement du maître d'Indy ou les solides principes du maître Guilmant, si admirablement pondérés, peuvent faire sur ces esprits à demi cultivés, souvent plus armés pour la critique que pour la juste observation, plus animés du désir de juger — déjà — que de s'instruire et d'admirer. Ceux-là, *les météores*, nous leur demanderons dans l'avenir de se déclarer comme tels au lieu de se dire élèves d'une école où ils ont juste passé assez de temps pour s'avouer dans leur for intérieur que leur éducation est à refaire et qu'on ne se forme pas organiste sans guide et en quelques mois. Je ne vise ici bien entendu personne, car parmi les quelques élèves de cette espèce, nous en avons fort peu, grâce à Dieu; il s'est trouvé de jeunes prêtres que nous regrettâmes de ne pas voir revenir, mais c'est pour nous prémunir à l'avenir, car nous ne voudrions pas voir la *Schola* pulluler, comme le font souvent, bien à regret j'en suis sûr, d'autres écoles tant en France qu'à l'étranger, dont les familles sont à ce point considérables qu'elles auraient peine à reconnaître leurs enfants, et... quels enfants! La *Schola*, comme ses aînées, passera *sûrement* par ces épreuves, mais il est bon de prévenir une bonne fois son monde. C'est pourquoi nous sommes décidés, à la *Schola*, à donner à nos élèves des *diplômes* ou certificats d'études établissant le résumé de leurs travaux et le temps passé auprès de nous. La lecture de ce certificat et les observations qui y sont contenues édifieront mieux que les fameux concours et l'obtention de prix souvent dus à la faveur ou à la disposition du moment. Les élèves *réguliers* seuls ayant passé au minimum *deux ans* à notre école auront droit à ce diplôme. Nos visiteurs temporaires seront toujours les bienvenus, et retiendront de notre enseignement ce qu'ils pourront, à moins qu'ils ne préfèrent, comme un excellent ecclésiastique, descendu de ses montagnes pour deux mois, « visiter les monuments de Paris, que de redevenir petit enfant sur les premiers bancs de l'école ». Il sera remonté dans sa paroisse avec des *impressions* en plus et des *illusions* en moins, c'est la vie.

Revenons donc à notre statistique. Si la classe de M. Guilmant s'est maintenue ou à peu près, par contre celle de M. Decaux, *classe élémentaire d'orgue*, s'est accrue en des proportions telles qu'il nous a fallu la diviser et confier certains élèves à des moniteurs, notamment à M. Beyer, qui vient de nous quitter pour être titulaire de l'orgue de Vimoutiers, dans l'Orne. Cette classe a compté jusqu'à *vingt-quatre* élèves, travaillant sérieusement. Certains d'entre eux, notamment M. Doucet, passeront l'an prochain dans la classe supérieure, où ils promettent de devenir des organistes excellents. Quant à la classe de M. Vincent d'Indy, elle suit de plus en plus sa marche ascensionnelle. Elle a compté jusqu'à *trente-neuf élèves!* et force a été au maître de la diviser en *deux sections*, ce qui lui doubla son travail, quoique aidé pour la correction des devoirs de contrepoint par M. Pierre de Bréville, qui s'acquitta de sa tâche avec une

exactitude et un dévouement à toute épreuve, ce dont nous le remercions grandement. Il est juste de dire que là plus qu'ailleurs nous avons vu passer de ces *météores*, dont quelques-uns étaient toulousains par surcroît, qui n'ont fait à la *Schola* qu'une reconnaissance toute sommaire. Malgré cela la classe de premier degré s'est maintenue à *quatorze élèves* dont les feuilles de présence ne relatent que de bien rares absences. Ennemis des distinctions et des classements, nous ne pouvons pourtant passer sous silence le nom de certains élèves qui font honneur à notre école en tant que *culture générale*, car nous déplorerons toujours que quelques-uns de ces messieurs ne fréquentent pas plus assidûment les classes d'orgue et de chant grégorien, sans lesquels il n'y a pas de *pur scholiste* proprement dit. Nous citons donc au hasard de la feuille de notes d'examen que nous a remise M. d'Indy les noms de MM. Mariotte, Sérieyx, Saint-Requier, Alquier, Estienne, de Severac, Dupuis et de Castéra, et j'en passe, comme des noms à retenir, susceptibles de faire grand honneur à l'enseignement du maître. Nous reparlerons de certains d'entre eux comme des meilleurs élèves de M. Guilmant à propos de notre séance de fin d'année. Quant à la classe du second degré, sur les dix-neuf élèves l'ayant suivie assidûment, *quatorze* ont pris part à l'examen de fin d'année. Quelques-uns d'entre eux méritent d'être cités pour leurs excellentes notes d'examen, ce sont MM. les abbés Pinet, Moreau et Brugié, MM. de Lacerda, Raffat, Roussel, Czernichowsky et Pineau. Certains d'entre eux, notamment M. Roussel et M. Pineau, deviendront des compositeurs distingués. Très brillante classe d'harmonie au cours de cette exercice. La classe de M. de La Tombelle l'an passé accusait *dix élèves*, il y en avait *vingt et un* inscrits cette année et force nous sera l'an prochain de diviser la classe en deux sections, supérieure et élémentaire. C'est M. Léon Saint-Requier qui sera titulaire de la seconde. Quant aux classes de chant grégorien, comme tous les ans au début de l'exercice, elles s'annonçaient comme devant être très brillantes. La classe était insuffisante pour contenir le flot de tous les élèves adultes accrus de la présence des enfants. On chantait vêpres dans les corridors, mais bientôt les rangs se clairsemaient, et à la fin de l'exercice, en dehors des enfants qui y étaient par devoir, on se comptait. C'est malheureusement le vice de toute organisation d'école à Paris, dans cette ville immense où les distances sont incalculables et les distractions infinies. Et la modeste *Schola* n'est pas seule à en souffrir. En cela la sage Allemagne a su ce qu'elle faisait en créant ses Universités dans de coquettes mais modestes petites villes, et je ne parle pas de l'Angleterre, où la ville c'est l'Université, ou plutôt où les Universités sont des villes. Notre atroce centralisation fait son œuvre implacablement, c'est pourquoi dans notre modeste sphère nous rêvons d'une *Schola secondaire* dans une belle ville historique, ramassée à l'ombre de ses palais et églises séculaires et à l'abri de ses remparts charmants, où l'on *se rencontre facilement* pour chanter et travailler aux premiers éléments de la musique afin de constituer en soi une assise solide qui vous permette de venir à Paris plus ou moins en « météore » suivre les cours de la *Schola* supérieure. Que ne rêverait-on pas? Pourquoi pas d'une jolie petite *manécanterie* pour les enfants seuls à l'ombre d'un monastère! Mais ne parlons pas trop et recueillons-nous. Avant de terminer l'énumération de nos cours, il est bon de parler

aussi des classes de piano. A la classe supérieure de M. Albeniz, nous avons compté six élèves, dont deux de nos enfants de la maîtrise remarquablement doués pour l'instrument, Georges Ibos et Paul Polleri. Quant au cours élémentaire de M. Growlez, il était suivi par près de *quatorze élèves*. Voici pour nos cours d'adultes. Passons à la maîtrise.

*
* *

Les enfants de la Schola, comme on se plaisait à les appeler familièrement, hâtons-nous de le dire, ne nous ont donné que des satisfactions. Recueillis dans toutes les régions de la France et même en Belgique, il était à craindre que ces petits, dépaysés tout à coup, loin de leur famille, ne s'étiolassent et ne pensassent qu'à rejoindre le toit paternel. Il n'en fut rien, Basque et Flamand fraternisèrent, et Savoyard comme Bordelais firent excellent ménage et s'attachèrent à la *Schola*, à leurs maîtres, à leur directeur, l'abbé Faure-Muret, qui eut le rare mérite de les discipliner à souhait et d'en faire des enfants charmants qui nous attirèrent, à les voir chanter et manœuvrer, toutes les sympathies. En dehors des deux sujets dont nous parlions plus haut et dont l'éducation musicale était déjà sérieusement commencée, tout ce petit monde était fort novice. Une première année les a rendus bons lecteurs et quelques-uns d'entre eux ont déjà appris les premiers éléments de l'instrument, qui le piano, qui l'harmonium, qui le violon. Quant au chant, leur répertoire est déjà considérable, on constatera plus loin leurs progrès en plain-chant, les voici débrouillés et prêts à recevoir l'an prochain une impulsion nouvelle. On verra par la suite à quelle méthode de travail nous comptons les plier; elle réunira, nous en sommes sûrs, tous les suffrages.

Nous oublions de parler de nos cours de musicologie religieuse. Commencés en janvier, ils se poursuivirent régulièrement chaque mercredi. Il serait trop long d'analyser le cours si intéressant de M. Aubry : *La musique médiévale, histoire et méthodes*; nos lecteurs pourront du reste en prendre connaissance, ce cours complet venant d'être acquis par l'éditeur Welter, qui le publiera intégralement dans quelques mois. Quant au cours de M. V. d'Indy, trop vaste pour être achevé en une année, il se poursuivra l'an prochain et la déduction sera une véritable doctrine de la *Schola* en matière de chant religieux moderne. Quant au cours de M. Aubry, il traitera *De l'histoire des diverses notations mesurées du douzième au seizième siècle.*

*
* *

Il nous reste à parler, avant d'aborder l'avenir, de notre séance de fin d'année à l'école Gerson et de notre voyage à Solesmes.

Par suite de l'exiguïté de notre local, ce fut cette fois à l'école Gerson que nous dûmes demander l'hospitalité pour donner notre séance de fin d'année. Elle eut lieu le samedi 17 juin à la chapelle de l'école, dotée d'un excellent orgue de la maison Abbey de Versailles. La séance consista en une première partie musicale où se firent entendre dans toute une suite de magnifiques pièces de J.-S. Bach les élèves principaux de la classe de M. Guilmant.

M. René de Castéra dans le *Prélude* en *ut* mineur (liv. II); M. Ch. Pineau dans le *Trio sur le choral* « *Allein Gott in den hohe sei ehr* » (liv. VI); M. Decaux dans le *Prélude et Fugue* en *la* mineur; M. A. Philip dans le *choral* si puissant et si joyeux « *Dir ist Freude* » (liv. V), et enfin M. J. Beyer dans le *Prélude et Fugue* en *sol* majeur (liv. II). Ces épreuves furent excellentes pour nos jeunes élèves, certains d'entre eux exécutèrent leur pièce en toute perfection, notamment M. Decaux, qui n'est plus un élève, M. Beyer, M. Pineau, au jeu délicat, M. Philip, plein de décision, et M. de Castéra, plus timide, mais dont le jeu très consciencieux et très fin nous promet un excellent sujet.

Alternant avec l'orgue, les Chanteurs de Saint-Gervais exécutèrent quatre motets dus à la plume de quatre élèves de M. d'Indy, dont le regretté Paul Jumel, que, par une attention délicate, l'on avait tenu à associer encore une fois à ses anciens camarades. Ces motets divers de tendances n'en sont pas moins des plus significatifs. Tandis que Jumel, dans son *Ave Maria*, reste voisin des maîtres, de Josquin des Prés en particulier, M. Alquier et surtout M. Dupuis poussent les hardiesses harmoniques à l'extrême, sans toutefois abandonner la forme primitive, aussi bien dans son style fugué que dans son style de pure déclamation verticale mais *continue*, ce qui importe. A ce point de vue les deux motets de MM. Albert Dupuis et Alquier sont extrêmement intéressants. Celui de M. Alquier, *Circumdederunt me dolores mortis*, se recommande par une ampleur vraiment remarquable, les phrases longues, expressives, se développent logiquement, et quoique les harmonies soient souvent complexes elles ressortent bien et l'ensemble est d'une belle allure. Le répons de M. Dupuis, *Plange qausi virgo*, est d'un musicien remarquablement doué, que le sentiment dramatique hante visiblement. Son motet est l'expression exaspérée du beau répons de Palestrina sur ce même texte, la forme est là, toujours debout, mais combien transformée dans sa langue harmonique et mélodique! Le sérieux grief que l'on pourrait faire à cette *langue harmonique*, c'est qu'elle est plus instrumentale que vocale. C'est inchantable pour bien des choristes, et les Chanteurs de Saint-Gervais ont droit à des félicitations pour la belle exécution qu'ils nous ont donnée de ce périlleux motet. Quant au *Regina cœli* de M. Pineau, il est d'un musicien délicat et très doué, mais il ne s'est point encore assez pénétré de la forme et du style essentiel des maîtres, c'est charmant, mais non dénué de mièvrerie par instants. Le courant est si difficile à remonter!

La deuxième partie de la séance, plus liturgique, comportait une absoute pour les membres de la *Schola* défunts. Le *Libera* chanté était celui de l'abbé Perruchot, qui ne manque pas des plus sérieuses qualités, le style en est simple, très sobre et très pieux. Voici de l'excellente musique religieuse *à sa place*, comme dirait M. d'Indy. Avant l'absoute, M. l'abbé Dibildos, directeur de l'école Gerson, à qui nous devons si aimablement l'hospitalité, voulut bien adresser à nos morts un pieux souvenir et lire la lettre que M. l'abbé Huvelin, vicaire à Saint-Augustin, nous avait fait l'honneur de nous écrire, à la mémoire d'Ernest Chausson. Nous ne saurions passer sous silence ces paroles excellentes qui rediront une fois de plus, avant que M. d'Indy ne fasse paraître l'article promis, l'homme de bien et le parfait artiste qu'était Ernest Chausson.

Monsieur,

Vous m'avez demandé de vous dire quelques mots de celui que vous pleurez, que nous pleurons tous, car il était impossible de le connaître et de ne pas l'aimer. Vous dire ce qu'était l'artiste, l'enthousiasme qui l'enlevait à toutes les petites et vulgaires choses, la scrupuleuse, la douloureuse conscience qu'il mettait à ses travaux, le parfait désintéressement de l'être qui vit pour l'idéal et qui s'efface devant lui, belle âme d'artiste chrétien, par les aspirations et la largeur des pensées, l'ardeur de la charité pour tous les sentiments qui nourrissent et soutiennent l'inspiration.

Pour moi, je n'ai vu que son cœur. C'était la droiture même, la parfaite bonne foi, le naïf et généreux mouvement d'aller où il voyait, jusqu'où Dieu lui montrait, tourné vers cette lumière qui tantôt luit et tantôt se dérobe à l'esprit, pour se faire chercher par la simple fidélité du cœur.

Son seul défaut, un beau défaut, était de vouloir la splendeur du soleil dans cette nuit où ne descend que l'obscure clarté qui tombe des étoiles. Mais que de désirs, que d'élans vers le vrai, que d'appels de cœur à la lumière, quelle génération de bonnes, de généreuses pensées! Dieu met-il tout cela dans un être pour le rejeter? Non! Ce qu'il sème ainsi, il entend le récolter lui-même! A cette âme anxieuse, amoureuse du beau et du bien, il a dit sans nul doute : Je suis tout ce que tu cherchais!

Vous avez connu ses luttes pour saisir et fixer cette fuyante image de beauté qui était en lui, ses efforts, ses désespoirs, ses ravissements, les torturants scrupules de sa conscience d'artiste.

J'ai vu les mêmes mouvements de sa conscience morale, si droite, si délicate... J'ai admiré, j'ai respecté, j'ai béni!

L'être qui vit haut est toujours bon. Il ne connaît pas l'âpreté de ces luttes où l'on se dispute un lambeau de terre, ni ces piétinements des uns sur les autres, seul moyen de se hausser... Ernest Chausson était bon, bonté née de la richesse du cœur, du besoin de se communiquer et de répandre de cette admiration du beau qui va si aisément à l'amour... Et si vous pleurez l'artiste moissonné trop tôt dans tout l'épanouissement de son talent, dans la pleine et maintenant sérieuse possession de ses dons, plus encore vous pleurez l'ami, sa chaude et sérieuse bienveillance qui l'intéressait à vos difficultés, à vos efforts, à vos espérances, à vos succès. Il en jouissait de ces succès autant et plus que vous-même, ce cœur constamment désintéressé et tout sorti de lui-même pour accueillir. Rien de ce qui est noble, généreux, ne lui était étranger: il avait en lui les longues fidélités, les exquises délicatesses. Pourquoi faut-il qu'il ait été ainsi ôté aux siens qu'il chérissait si tendrement et qui ne savaient vivre que de lui!... Pourquoi? Il le sait maintenant. Ce qu'il cherchait, anxieux, il le voit à présent dans la pleine, dans la reposante lumière. Il voit le Beau dans sa vive et inépuisable source. Rien de petit, de mesquin, ne se mêle à sa mémoire, qui fait du bien et laisse le désir d'être meilleur et son souvenir bien en haut.

Voilà, Monsieur, quelques lignes trop courtes, trop indignes de celui que nous avons perdu. Elles ont du moins le mérite d'être vraies, mais elles ne vous disent que ce que j'ai vu. Je l'ai trop peu connu, assez cependant pour l'aimer, et pour tout, tout espérer pour lui.

Croyez à mon religieux dévouement.

Après le chant du *Libera*, M. l'abbé Dibildos voulut bien donner le salut, auquel participèrent nos chers enfants de la maîtrise alternant avec les Chanteurs. Il se composa de *l'Ave verum* de Josquin des Prés, du charmant *Ave Maria* du maestro Gaetano Foschini de Turin, d'un sonorité si douce et si

exquise aux voix : voilà bien de l'art italien transparent comme un marbre de Donatello et chaud de cette chaleur intérieure qu'ont certaines pierres de là-bas qui vibrent encore après que le soleil qui les a réchauffées tout un jour a disparu à l'horizon. Faire l'art de son peuple, rendre la lumière de son pays, les belles lignes de ses montagnes et de ses palais, même avec leurs exagérations et sentir, sans rechercher rien de plus, voilà le véritable *art en place* toujours selon les méthodes de notre maître. C'est ainsi que nous admirons les châsses de sainte Ursule et les *Ave Maria* de Josquin, si délicieusement unis pour parler du passé disparu de leur Flandre tendre, mystique et populaire. Tandis que dans la belle Venise on entend sortir du marbre de la chapelle des *Miracoli* le plus suave des motets « naniniens » le délicieux *Diffusa est*, madrigal de voix élevé à la Vierge comme le madrigal de pierre qu'est la délicieuse église. Le salut comportait encore l'*Oremus pro Pontifice* en style grégorien par les enfants, le *Tantum ergo* de M. de La Tombelle et le *Laudate Dominum* avec faux-bourdons de M. Ch. Bordes. Ainsi se termina notre séance de fin d'année, ou plutôt elle se termina par une excellente et imprévue sortie (elle n'était pas inscrite au programme) du maître A. Guilmant sur le thème même du *Laudate* de M. Ch. Bordes.

*
* *

Nous voudrions nous étendre quelque peu sur notre second pèlerinage à Solesmes et en relater les moindres incidents, mais la place nous manque. Il dura huit jours. Comme le premier séjour en 1897, le voyage de 1899 fut pour nos élèves un véritable ravissement. Cette fois, nous étions, au lieu de dix, plus de trente scholistes, et le quartier des hôtes, comme l'hôtel Préau, était insuffisant pour nous contenir.

Les enfants de la maîtrise étaient de la fête et logeaient au monastère avec nos élèves ecclésiastiques, tout l'élément laïque était à l'extérieur, qui à l'hôtel, qui dans les maisons du village. Comme en 1897, une « vie grégorienne » fut aussitôt organisée ; aux leçons du R. P. Mocquereau succédaient les offices et aux offices les promenades dans la belle campagne où nous subissions la radieuse harmonie de tout cet ensemble incomparable qu'est Solesmes.

Cette fois, grâce à la présence de *nos enfants*, les cours furent purement pratiques et nous en profitâmes à ce point qu'enfants comme adultes furent invités à se mêler au chœur des moines en cette admirable cérémonie de profession de la fête de saint Jean-Baptiste qui laissa dans nos âmes une empreinte si profonde. Les enfants mêmes, depuis leur arrivée, faisaient fonction au chœur et psalmodiaient comme de vieux moines.

Le 24 juin, ils chantèrent même sans accompagnement l'*Alleluia* et aux vêpres de la semaine le *Répons bref*. Le jeudi, jour de promenade des moines, nous nous rendîmes au sanctuaire de Notre-Dame-du-Chêne, où nous improvisâmes un salut composé de motets palestriniens du répertoire de la maîtrise de la chapelle des Passionnistes, l'*Ave verum* de Josquin, le *Benedicta es tu* de M. F. de La Tombelle, etc. Aux voix d'enfants se mêlaient les voix des

élèves, les voix des ténors en particulier eussent pu être plus timbrées, mais l'intention y était et si bien que les moniales de Sainte-Cécile, ayant eu connaissance du fait, manifestèrent le désir de nous entendre à leur tour dans leur chapelle. Palestrina et Vittoria dans le sanctuaire grégorien par excellence, voilà qui est fait pour désarmer bien des farouches grégoriens, si purs qu'ils en perdent quelquefois le sens des convenances. Il s'en est vu, de vieux endurcis, autrefois batailleurs, qui n'ont pas désarmé encore. Le jour de saint Jean-Baptiste vit donc cette exception à toutes les règles et jamais peut-être nous ne chantâmes à la classe d'ensemble avec plus de souci du fondu et des nuances, tout confus de l'insigne honneur qui nous était fait. A l'issue des vêpres de Saint-Pierre, il fallut quitter le monastère et regagner Paris. Les regrets étaient unanimes; quant à certains enfants, ils pleuraient. A quand le prochain séjour? A bientôt, disions-nous tous. Oh! la bienfaisante semaine et le charmant et simple accueil! Nous ne saurions trop en remercier le R^me^ Père Abbé, mais l'an prochain, il faudra bâtir des refuges, car nous n'étions pas seuls: MM. Bellaigue, André Hallays, Pierre Lalo, étaient venus nous rejoindre. Qui ne sera pas des nôtres l'an prochain?

LES SECRÉTAIRES.

LES FÊTES MUSICALES D'AVIGNON

ASSISES DE MUSIQUE RELIGIEUSE ET D'ART COMPARÉ

Données sous le patronage de S. G. Mgr SUEUR, Archevêque d'Avignon

PAR LA « SCHOLA CANTORUM »

Nous sommes heureux de pouvoir donner ici en son entier le programme de nos fêtes d'Avignon qui, on le sait déjà, ont été avancées aux 3, 4 et 5 août. Nous nous excusons auprès de nos lecteurs pour la place qu'il prend dans nos colonnes, mais nous désirons, afin de le retrouver plus tard, qu'il figurât dans le corps même du journal. Nous le ferons précéder de la lettre qu'a bien voulu nous adresser Sa Grandeur Mgr l'Archevêque, en réponse à notre lettre de demande, et le ferons suivre de quelques renseignements pratiques concernant en particulier MM. les ecclésiastiques qui, nous l'espérons, seront nombreux à nos fêtes. De ces assises pacifiques, qui ne peuvent dégénérer en congrès à discussions généralement stériles, doivent sortir, nous l'espérons bien, des œuvres fécondes dont il ne nous est pas permis encore de parler. Le succès des fêtes ne peut que les aider dans leur éclosion; c'est pourquoi nous ne saurions trop encourager nos amis à braver la chaleur, que tem-

pérera, nous l'espérons, un peu de mistral, pour venir nous assister dans la tâche que nous nous sommes donnée pour le triomphe de nos idées dans toute une région de France où jusqu'à présent nous avons reçu si bon accueil.

*
* *

LETTRE DE S. G. Mgr SUEUR

Avignon, le 27 juin 1899.

A Messieurs Guilmant, d'Indy, etc., membres du Comité de la Schola Cantorum

MESSIEURS,

Je m'empresse de vous accuser réception de la lettre que vous avez daigné m'adresser et par laquelle vous me demandez de tenir cette année vos assises dans la ville d'Avignon.

Je vous remercie de l'honneur que vous voulez bien faire à notre ville métropolitaine en la choisissant de préférence à tant d'autres plus importantes. Vous n'ignorez pas, il est vrai, qu'Avignon se distingue par son amour de la belle musique.

J'accorde donc bien volontiers l'autorisation demandée, et je suis heureux de repondre à votre désir en acceptant la présidence d'honneur du Comité des fêtes qui va se former. Les locaux du Petit Séminaire sont mis à la disposition des membres du Congrès pour les réunions. Il faut revenir aux saines traditions et faire rentrer dans nos églises la vraie musique religieuse. Je fais des vœux pour le plein succès du projet que vous avez conçu, et je vous donne toute la liberté dont vous avez besoin pour la mener à bonne fin. Que Dieu bénisse vos efforts; ils tendent à procurer sa gloire.

Veuillez agréer, Messieurs, l'hommage de mes sentiments respectueux et tout dévoués en Notre-Seigneur.

† J.-L. FRANÇOIS,
Archevêque d'Avignon.

*
* *

Nous savons être les porte-paroles de tous les sociétaires de la *Schola* en adressant ici très respectueusement à Sa Grandeur nos profonds remerciements pour l'honneur qu'Elle veut bien nous faire. Nous agirons de notre mieux pour en être dignes. Tous nos remerciements aussi à tous les concours désintéressés et si excellents que nous avons trouvés à Avignon pour se constituer en comités de garantie et d'action, afin d'assurer à nos fêtes tout l'éclat désirable.

Ce n'est pas la première fois que nous trouvons tous ces dévouements, notamment à Poitiers, où les fêtes de la *Schola* furent si magnifiques. Souhaitons que celles d'Avignon les dépassent encore.

*
* *

PROGRAMME DES FÊTES

Le jeudi 3 août, à 4 heures

A LA MÉTROPOLE NOTRE-DAME-DES-DOMS

Premier Salut solennel du Triduum

(Cérémonie d'ouverture des fêtes)

NOTA. — Les saluts des trois jours formeront un *Triduum* en l'honneur du saint Rosaire, à l'occasion de la fête de saint Dominique et de Notre-Dame des Neiges, fêtées les 4 et 5 août.

Chant du **Veni Creator** et allocution de S. G. Mgr l'Archevêque

(Avant le salut)

LES MYSTÈRES JOYEUX DU ROSAIRE

1er MYSTÈRE JOYEUX

Ave Maria, motet à 4 voix pour la fête de l'Annonciation . . — G.-P. DA PALESTRINA. 1524-1594

2e MYSTÈRE JOYEUX

Offertoire « Beata es Virgo », de l'office de la Visitation. — Chant grégorien.

3e MYSTÈRE JOYEUX

O magnum mysterium, motet à 4 voix pour la fête de Noël. — T.-L. DA VITTORIA. 1540-1610

4e MYSTÈRE JOYEUX

Alleluia grégorien « Senex portabat », de la fête de la Purification . . . . . — Chant grégorien.

5e MYSTÈRE JOYEUX

Fili, quid fecisti, à 4 voix, pour le dimanche dans l'octave de l'Epiphanie. *(Jésus retrouvé dans le Temple.)* . . . . . — CH. BORDES.

SALUT

Tantum ergo, à 4 voix . . . . . — F. DE LA TOMBELLE.

Par l'Ave Maria, cantique populaire. . . . . — R. P. A. LHOUMEAU.

AU PETIT SÉMINAIRE, A L'ISSUE DU SALUT

Réunion des congressistes. — Nomination du Bureau

Allocution de M. Pierre AUBRY : *De l'intérêt des études scientifiques et historiques dans l'enseignement de la musique.*

On ne sera reçu à cette réunion que sur la présentation de sa carte de congressiste

AVIS. — Les fêtes d'Avignon ne sont pas un Congrès proprement dit, mais des assises pacifiques ; toutes communications amenant discussion sont rigoureusement interdites.

A HUIT HEURES ET DEMIE, SALLE DES FÊTES DE LA MAIRIE

ALLOCUTION DE M. LE PRÉSIDENT DU BUREAU

CONFÉRENCE

LE GÉNIE LATIN

par M. Ferdinand BRUNETIÈRE, de l'Académie française

Directeur de la *Revue des Deux-Mondes*

Le vendredi 4 août

A 8 HEURES DU MATIN

Classe de chant grégorien au Petit Séminaire, par M. A. GASTOUÉ

(Répétition générale de la messe grégorienne de 10 h. 1/2)

DE 9 HEURES A 10 HEURES, AU PETIT SÉMINAIRE

RÉUNION DES COMMISSIONS

A 10 HEURES ET DEMIE, A L'ÉGLISE SAINT-DIDIER

GRAND-MESSE EN CHANT GRÉGORIEN

Propre de l'office de saint Dominique, Confesseur

Introït : **Os justi.**
Graduel : **Justus ut palma.**
Alleluia : **Justus germinabit.**
Offertoire : **Veritas mea.**
Communion : **Fidelis servus.**

ORDINAIRE DE LA MESSE

Kyrie de la messe *Fons bonitatis.*
Gloria » *Deus sempiterne.*
Sanctus de la messe *de Beata.*
Agnus » *Deus sempiterne.*

A 2 HEURES ET DEMIE, AU PETIT SÉMINAIRE

Conférence-étude de M. A. GASTOUÉ, sur le Chant Grégorien, avec exemples chantés

---

A 4 HEURES, A L'ÉGLISE SAINT-PIERRE

Deuxième Salut solennel du Triduum

ET RÉCITAL D'ORGUE

LES MYSTÈRES DOULOUREUX DU ROSAIRE

1er MYSTÈRE DOULOUREUX

In monte Oliveti, répons à 4 voix. *(L'agonie du Sauveur).* . G.-P. DA PALESTRINA.

2e MYSTÈRE DOULOUREUX

Tanquam ad latronem, répons à 4 voix. *(La flagellation)* . T.-L. DA VITTORIA.

3e MYSTÈRE DOULOUREUX

Ecce vidimus eum, répons à 4 voix. *(Le couronnement d'épines)* G.-P. DA PALESTRINA.

4e MYSTÈRE DOULOUREUX

O vos omnes, répons à 4 voix. *(Jésus crucifié).* . . . . . T.-L. DA VITTORIA.

5e MYSTÈRE DOULOUREUX

Velum templi scissum est, répons à 4 voix. *(La mort du Sauveur.)* . . . . . G.-P. DA PALESTRINA.

RÉCITAL D'ORGUE

par M. Ch. TOURNEMIRE

Organiste de Sainte-Clotilde de Paris

1. **Toccata et fugue** en *ré* mineur . . . . . J.-SÉB. BACH.
2. **Prélude fugue et variation** . . . . . CÉSAR FRANCK.
3. *a.* **Offertoire** sur un thème grégorien . . . . . ALEX. GUILMANT.
   b. **Andante** de la sonate en *mi* majeur. . . . . F. DE LA TOMBELLE.
   c. **Toccatina** . . . . . PAUL COMBES.
4. **Pièce syphonique** . . . . . CH. TOURNEMIRE.
5. **Choral** en *si* mineur. . . . . CÉSAR FRANCK.
6. **Sur un thème breton** . . . . . J.-GUY ROPARTZ.

(Les morceaux d'orgue alterneront avec les pièces de chant)

SALUT

Tantum ergo, à 4 voix . . . . . T.-L. DA VITTORIA.
Litanies en forme de chant alterné, cantique populaire. . . CH. BORDES.
7. **Prélude et fugue** pour orgue en *sol* mineur . . . . . J.-SÉB. BACH.

A 8 HEURES ET DEMIE DU SOIR, A L'ÉGLISE DES CARMES

AUDITION AVEC SOLI, CHŒURS ORCHESTRE ET ORGUE

DEUXIÈME PARTIE

DE

LA RÉSURRECTION DU CHRIST

ORATORIO DE

DON LORENZO PEROSI

Maître de Chapelle de Sa Sainteté Léon XIII

Marie-Madeleine . . . . . Mlle ÉLÉONORE BLANC.
(Créatrice du rôle de Marie-Madeleine, à Paris, au Cirque d'Été)
Le Christ . . . . . M. DARAUX.
(Créateur du rôle du Christ, à Paris, au Cirque d'Été)
L'Historien . . . . . M. WARMBRODT.
Deux anges . . . . . Mme VINOCOURT et Mlle J. EDIAT.

SÉLECTION DES

BÉATITUDES

de César FRANCK
(1822-1890)

PRÉLUDE. — Solo de ténor avec chœurs.
Le récitant : M. WARMBRODT

8e **BÉATITUDE.** — Bienheureux ceux qui souffrent persécution pour la justice, le royaume du ciel est à eux.

Mater Dolorosa	Mme J. T..., d'Avignon.
Le Christ	M. DARAUX.
Satan	M. C. DO.

Soli, chœurs et orchestre : 150 exécutants, sous la direction de MM. Vincent d'INDY et Ch. BORDES

Samedi 5 août

A 8 HEURES

Classe de Chant Grégorien au Petit Séminaire, par M. A. GASTOUÉ

A 10 HEURES ET DEMIE, A L'ÉGLISE SAINT-AGRICOL

GRAND-MESSE EN STYLE POLYPHONIQUE

AVEC PROPRE EN CHANT GRÉGORIEN

FÊTE DE NOTRE-DAME DES NEIGES

PREMIÈRE AUDITION

Messe « A L'OMBRE D'UN BUYSSONNET »

d'ELZÉAR GENET, dit Il Carpentrasso
(1470(?)-1534)

Maître de chapelle du Pape Léon X, né à Carpentras, mort doyen du chapitre de Saint-Agricol d'Avignon

ALLOCUTION

par M. l'abbé MENDRE, Curé de Saint-Joseph de Marseille

A 2 HEURES ET DEMIE, AU PETIT SÉMINAIRE

CONFÉRENCE-ÉTUDE

de M. Ch. BORDES, sur le style polyphonique, avec exemples chantés

---

Communication de M. l'abbé REQUIN, archiviste du diocèse, sur **Elzéar Genet** Carpentrassien et chanoine d'Avignon

---

A 4 HEURES, SALLE DE LA MAIRIE

AUDITION-CONFÉRENCE

ET CONCERT

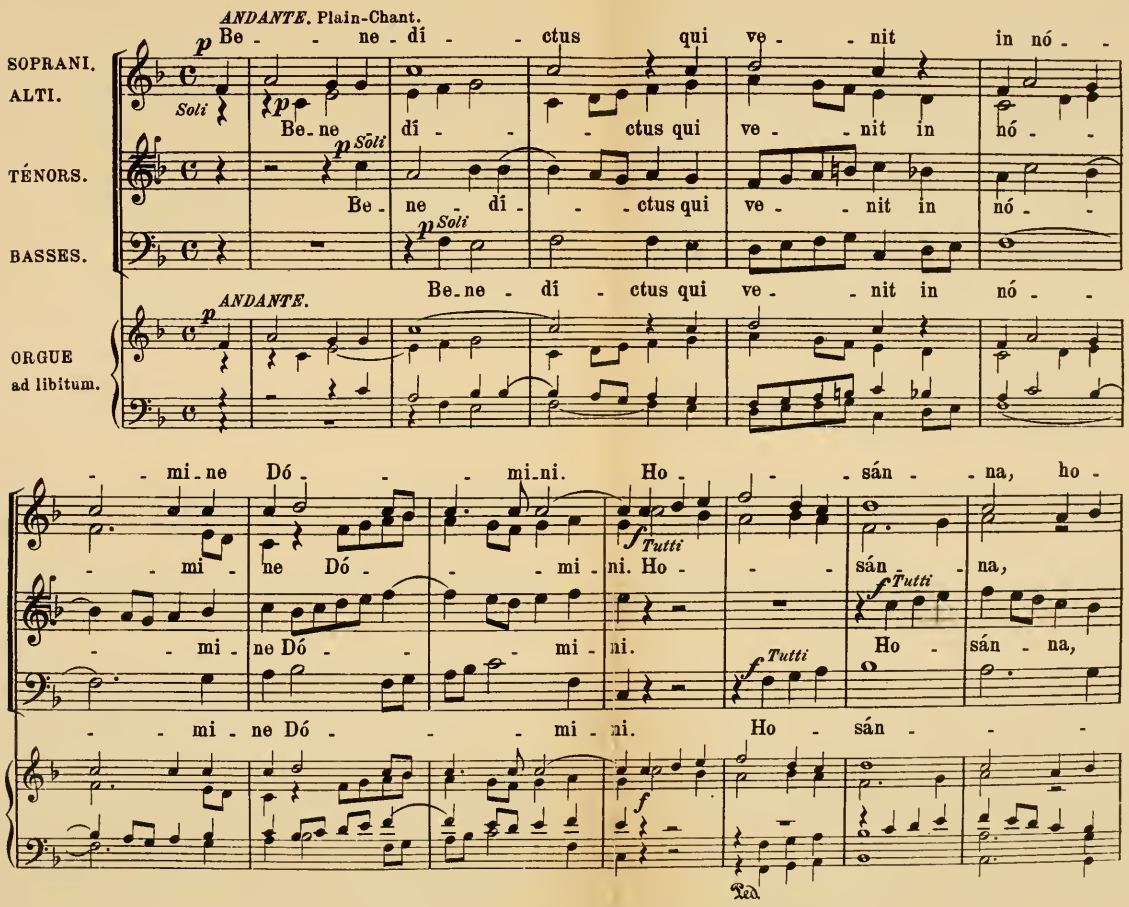
Encartage de la "TRIBUNE DE St-GERVAIS" de Février 1899.

Benedictus

pour l'Avent et le Carême
à 4 Voix Mixtes avec accompagnement d'orgue ad libitum.

N° 41.

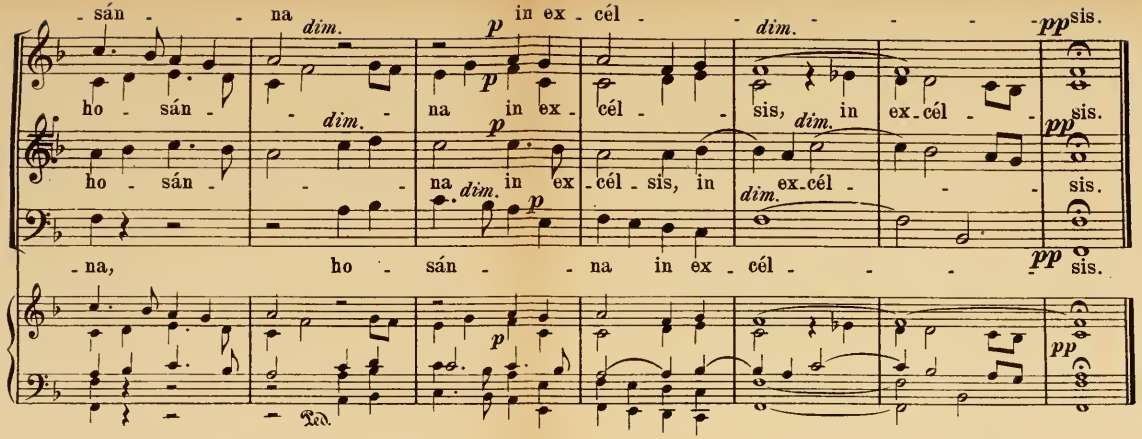
ALEXANDRE GUILMANT.



RÉPERTOIRE MODERNE de la "SCHOLA CANTORUM", Société de Musique Religieuse. Tous droits réservés.

S. 841 c.

Gravé et imprimé chez Marcel Capra à Turin.

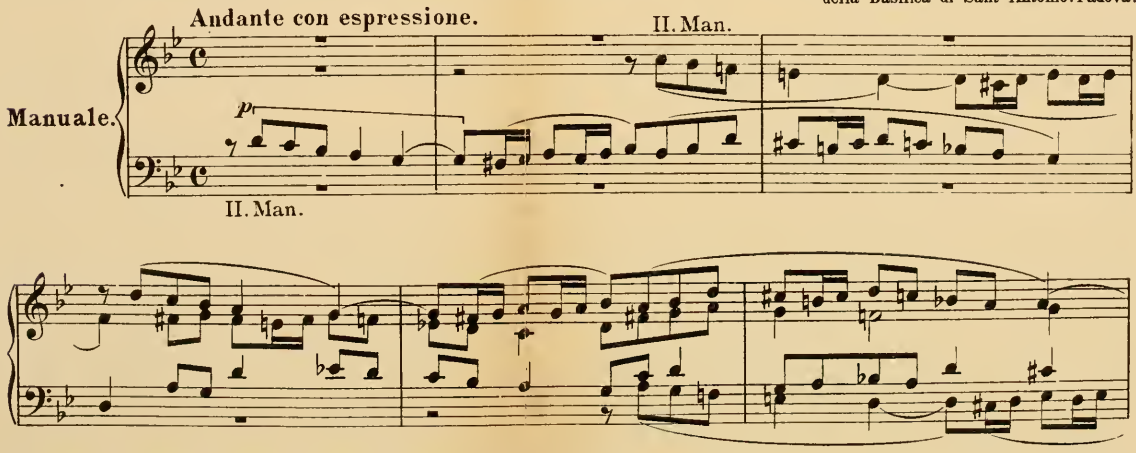


Fughetta con Corale

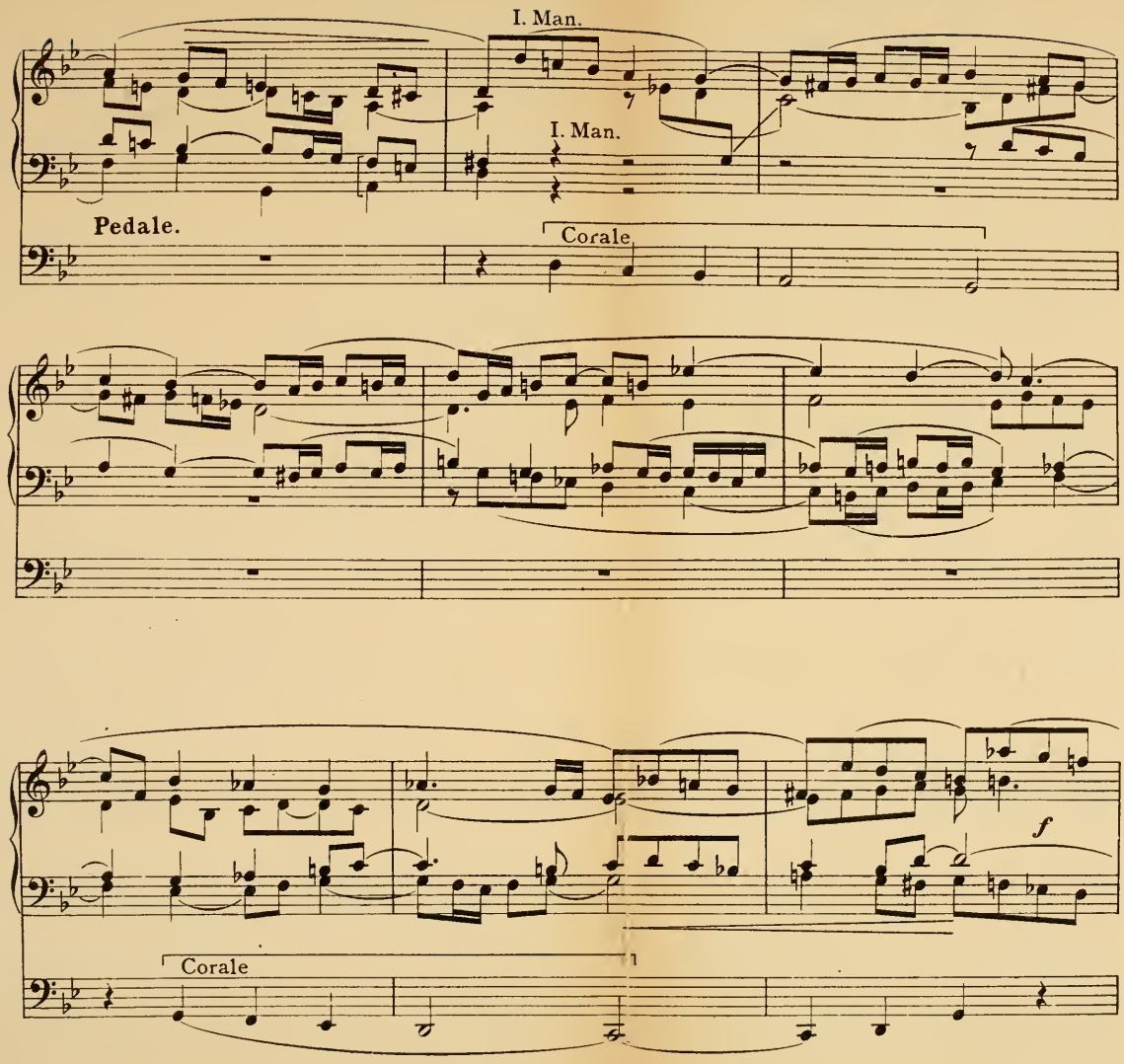
per Organo.

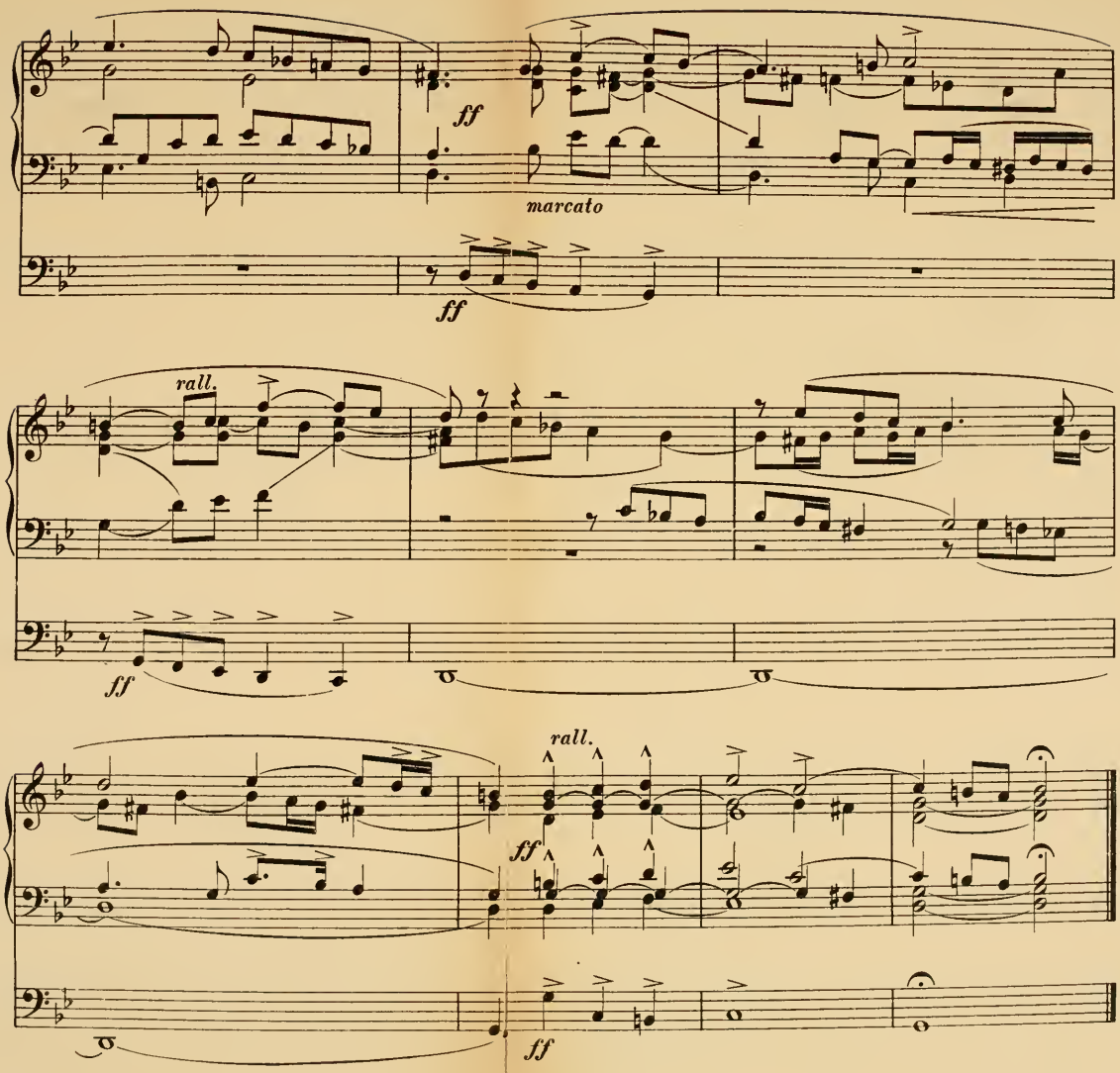
I. Man. Princip. 8. 16. Viola 8. Flauto 4. Ottava 4.
II. Man. Princip. 8. Gamba 8. Salic. 8. Viola 4. Ottava 4.
Ped. Contrabasso 16. Bordone 16. Ottava 8. Flautone 4.

ORESTE RAVANELLO.
Maestro direttore della Cappella musicale
della Basilica di Sant' Antonio. Padova.



Extrait de "l' Organista Italiano" publié par Marcel Capra éditeur à Turin.


I. Man.
I. Man.
Pedale.
Corale
Corale
f


ff
marcato
ff
rall.
ff
rall.
ff
ff

1re PARTIE

De Bach à Beethoven

M. VINCENT D'INDY

(Exemples au piano exécutés par le Conférencier)

Fantaisie en *ut* majeur . . . . . — PH.-EMMANUEL BACH. 1714-1788

Lamentation . . . . . — W. RUST. 1739-1796

Sonate op. 90 . . . . . — L. VAN BEETHOVEN. 1770-1827

2e PARTIE

LA MUSIQUE RELIGIEUSE EXTRA-LITURGIQUE

(Les anciens Maîtres de l'Oratorio antérieurs à César FRANCK et à Don Lorenzo PEROSI)

1. **Déploration finale de Jephté**. . . . . — CARISSIMI. 1582-1672
   Mlle Éléonore BLANC et les Chœurs.
2. **Air extrait du Messie** . . . . . — HAENDEL. 1685-1759
   M. WARMBRODT.
3. **Petit concert spirituel** à 2 voix . . . . . — H. SCHÜTZ. 1585-1672
   Mlle Éléonore BLANC et M. WARMBRODT.
4. **Air de la Pentecôte**, extrait de la cantate n° 68 . . . . . — J.-SÉB. BACH. 1685-1750
   Mlle Éléonore BLANC.
5. **Air de basse**, extrait de *Paulus*. . . . . — MENDELSSOHN. 1809-1847
   M. DARAUX.
6. **Trio et chœur**, extraits de la *Création* . . . . . — J. HAYDN. 1732-1809
   Gabriel : Mlle Éléonore BLANC ; *Uriel* : M. WARMBRODT ; *Raphaël* : M. DARAUX ; les Chœurs.

A 8 HEURES DU SOIR, A LA MÉTROPOLE NOTRE-DAME-DES-DOMS

TROISIÈME ET DERNIER SALUT SOLENNEL DU TRIDUUM

(CLOTURE DES FÊTES)

Ecce sacerdos magnus, motet à 4 voix pour l'entrée de Sa Grandeur . . . . . — T.-L. DA VITTORIA.

LES MYSTÈRES GLORIEUX DU ROSAIRE

1er MYSTÈRE GLORIEUX

Christus resurgens, à 4 voix, pour la fête de Pâques . . . — RICHAFORT. 14..-1547

2e MYSTÈRE GLORIEUX

Introït « Viri Galilæi », pour la fête de l'Ascension . . . — Chant grégorien.

3e MYSTÈRE GLORIEUX

Factus est repente, motet à 4 voix, pour la fête de la Pentecôte . . . . . — GREGOR AICHINGER. 1565-16..

4e MYSTÈRE GLORIEUX

Alleluia « Assumpta est Maria », de l'office de l'Assomption — Chant grégorien.

5e MYSTÈRE GLORIEUX

Assumpta est Maria in cælum et **Quæ est ista,** motets à 6 voix et en deux parties. *(Couronnement de la Vierge)* G.-P. DA PALESTRINA.

ALLOCUTION DE S. G. Mgr L'ARCHEVÊQUE

Salut solennel de clôture

Ave verum, à 3 voix . . . . . JOSQUIN DES PRÉS. 1455-1521

Ave Maria, à 4 voix . . . . . GAËTANO FOSCHINI.

Oremus pro Pontifice nostro Leone, antienne dans le style grégorien.

Tantum ergo . . . . . L'abbé CHASSANG.

Exsultate Deo, à 6 voix. . . . . G.-P. DA PALESTRINA.

N. B. — Par faveur spéciale, la Compagnie P.-L.-M. veut bien accorder aux porteurs de carte de congressiste, voyageant par groupes ou individuellement, le **50 0/0** sur les billets à destination d'Avignon et retour. Prière d'en adresser la demande en acquittant le prix de sa carte, *avant le 28 juillet,* à M. l'abbé AUROUZE, secrétaire, rue Saint-Agricol, à Avignon, qui fera le nécessaire.

*
* *

Comme renseignements pratiques, nous pouvons d'ores et déjà assurer aux ecclésiastiques *munis de cartes du congrès* l'hospitalité au Grand Séminaire, moyennant une allocation modique à fixer avec M. l'Économe, qu'il serait bon de prévenir d'avance de sa visite.

Le prix des cartes du congrès est fixé à 6 francs et donne droit à toutes les cérémonies, concerts et conférences constituant les assises. Nous ne saurions trop engager les congressistes à acquérir ces cartes, l'entrée à chacune des séances devant être de 3 francs, 2 francs et 1 franc, selon leur importance.

On peut retirer ses cartes d'avance chez *M. l'abbé Aurouze,* secrétaire du comité d'action, rue Saint-Agricol, à Avignon.

JEAN DE MURIS.

MOIS MUSICAL

DÉPARTEMENTS

Pithiviers. — Intéressante cérémonie à l'église Saint-Salomon-Saint-Grégoire, à l'occasion d'une fête de charité au profit des œuvres paroissiales. M. le Curé de Pithiviers avait fait appel à M. le Chanoine Frémont, qui, pendant plus d'une heure, a tenu l'auditoire sous le charme de sa parole vibrante.

Ce magnifique discours était précédé et suivi par un concert d'orgue, exécuté par M. de La Tombelle, sur un très bel instrument à trois claviers, de Cavaillé.

Le programme se composait de la *Marche religieuse* de Saint-Saëns, le *Choral* de César Franck, une *Fantaisie sur deux chants d'église* d'Alex. Guilmant, une *Toccata* et un *Andante* de M. de La Tombelle, et pour terminer, la *Fugue* en *la* mineur de Bach.

L'exécutant fut à la hauteur des œuvres, comme les œuvres dignes de l'exécutant, et le public très nombreux a manifesté, à la sortie de l'église, la satisfaction profonde qu'il avait eue à jouir, pendant trois heures, de cette belle union de l'éloquence et de la musique.

Laon. — Le conseil de fabrique de l'église curiale de Notre-Dame de Laon, voulant remercier M. de La Tombelle, qui était venu expertiser le nouvel orgue et l'inaugurer avec M. Tournemire, a donné à ses remerciements la forme originale et tout à fait courtoise autant que délicate suivante :

« Le Conseil, désirant donner à M. de La Tombelle le témoignage de sa reconnaissance, le nomme à l'unanimité et par acclamation *organiste honoraire des grandes orgues de Notre-Dame de Laon.* »

G. DE BOISJOSLIN.

Le Gérant : ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — 7-99.

Cinquième Année N° 8 Août 1899

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*)	BUREAUX	ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*)
Étranger (Union postale). . 11 fr.	*15, Rue Stanislas, 15* PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

De Bach à Beethoven. Conférence prononcée au grand amphithéâtre de l'Institut Catholique de Paris et aux fêtes d'Avignon . . . . . Vincent d'Indy.
La Schola. Nouvelles fondations pour l'exercice 1899-1900 . . . . . Les Secrétaires.
Elzéar Genet, dit Carpentras, et la chanson « A lombre dung buissonet » Julien Tiersot.
Les anciennes orgues françaises (suite) . . . . . Henri Quittard.
Nos fêtes musicales religieuses et d'art comparé en Avignon (compte rendu) Jean de Muris.
Mois musical . . . . . G. de Boisjoslin.
Encartage musical : *Prélude pour orgue* . . . . . Déodat de Sévérac.

DE BACH A BEETHOVEN

AUCUNE manifestation véritablement importante de l'esprit humain ne se produit sans qu'un travail préalable, travail latent et souvent de longue durée, n'ait contribué à sa préparation. Si cette vérité connue trouve son application, c'est surtout en matière artistique, et plus particulièrement en ce qui regarde les œuvres de génie, ces œuvres qui marquent un point d'arrêt en même temps qu'un point de recommencement dans l'histoire de l'Art. Et lorsque je parle ici de travail préparatoire, je n'entends point le travail de l'homme pour la production de l'œuvre, mais bien le travail nécessaire, fatal, des générations précédentes aboutissant à l'enfantement de l'artiste génial.

Si vous excursionnez dans un pays montagneux (que l'on pardonne cette comparaison à un adorateur de la montagne et de l'excursion pédestre), vous êtes d'abord frappé par la majesté des lointains sommets qui, seuls, captivent votre attention ; toute ligne de premier plan, tout détail de paysage s'effacent et disparaissent devant ces géants sublimes. Mais si vous voulez faire plus intime connaissance avec l'un de ces sommets, vous ne serez pas

longtemps sans vous apercevoir, au détriment peut-être de vos muscles cruraux, que la grande montagne, but de vos désirs, est précédée d'une foule d'ondulations de terrain plus ou moins accidentées, pentes douces d'abord, puis hauteurs assez abruptes pour que le touriste inexpérimenté, qui les considérait naïvement comme quantités négligeables, soit bientôt forcé de constater qu'elles ne sont rien moins que ce qu'il les jugeait au départ; je crois qu'il n'est guère d'alpiniste novice qui n'ait éprouvé cette impression. Il en est de même dans l'aspect synthétique, je pourrais dire panoramique de l'histoire de l'Art; on est aveuglé par la fulgurante splendeur des sommets, qu'on les nomme Alighieri ou Shakespeare, Rembrandt ou Giovanni da Fiesole, Jean-Sébastien Bach ou Richard Wagner, et l'on ne sait point prendre garde aux collines qui les entourent, aux lignes de crêtes souvent très élevées qui leur servent d'appui, et cependant le consciencieux géologue qui veut se rendre un compte exact de la nature et de la formation des hautes montagnes, doit étudier de près ces ondulations préparatoires.

Ce sont précisément les mouvements du terrain artistique qui relient Sébastien Bach, cet immortel glacier, au sublime pic beethovénien, que j'ai l'intention de parcourir aujourd'hui en votre compagnie; mais que l'on se rassure, en excursionniste pratique, je tâcherai de faire en sorte que l'étape ne soit ni trop longue, ni trop fatigante.

*
* *

Il y a quelque temps, je lisais, dans des journaux allemands, qu'on allait ériger à Berlin un monument franchement laid, si l'on s'en rapporte à la description, consistant en un triple buste d'Haydn, Mozart et Beethoven, posé sur une stèle unique et accompagné des inévitables attributs que les sculpteurs se croient obligés d'aller chercher dans les magasins d'accessoires de la Renaissance et du dix-huitième siècle.

Ce monument serait, d'après les feuilles précitées, un instructif symbole de la grande filiation symphonique : « *die ehrliche Abstammüng die Sinfonie* ».

J'avoue ne point comprendre comment les Allemands, partout regardés comme des penseurs aussi profonds qu'érudits, ont pu admettre et vouloir consacrer, par l'érection d'un monument, la flagrante erreur (accréditée, il est vrai, dans certains Conservatoires) d'une filiation esthétique entre Haydn et Mozart, ces Italiens chanteurs, et le Germain inquiet, souffrant, toujours préoccupé d'au delà, véritable incarnation de l'âme de notre siècle, que fut Ludwig van Beethoven.

Il est vrai de dire qu'en dépit de leur réputation de savants, les Allemands ne sont guère scrupuleux parfois en matière de reconstitution artistique et prennent, plus souvent qu'il ne faudrait, avec les chefs-d'œuvre de la musique, des libertés que nous n'hésiterions pas, en France, à qualifier de *contrefaçons*.

Sans parler des falsifications éhontées des textes grégoriens que l'on vend à Ratisbonne, sans parler du dérangement des plus belles cantates

de Bach par des Robert Franz, ou encore des suppressions de trente à quarante mesures pratiquées sans vergogne dans les parties d'orchestre de certaines éditions allemandes des Symphonies d'Haydn (à seule fin de faire tenir toute la partie de premier violon en quatre pages); sans parler de tout cela, ne s'est-il point trouvé outre Rhin des musiciens sérieux, comme Hans de Bülow, qui ont consenti à laisser publier, sous le nom et l'étiquette d'auteurs classiques, de véritables parodies ou amplifications tirées de leur propre fonds d'après des thèmes de ces auteurs? (Voyez les éditions Bülow des Sonates de Scarlatti et d'Emmanuel Bach.) Et dernièrement encore, n'avons-nous point vu un compositeur de haute valeur, chef d'orchestre quasi génial, venir nous présenter sérieusement au concert une fantaisie un peu bien carnavalesque (il est vrai que c'était le *dimanche gras*) avec points d'orgue de flûte, modifications harmoniques, combinaisons de thèmes auxquelles l'auteur n'avait jamais pensé, tout cela fort amusant, du reste, sur l'inoffensive *Invitation à la valse* de Weber? Cette fantaisie n'est-elle pas cousine-germaine, sinon plus proche parente, des anciennes *grandes fantaisies pour piano sur des airs d'opéra,* perpétrées par les Sigismond Thalberg, Osborne et autres de Bériot, genre de composition dont le temps a fait, heureusement, bonne justice?

L'Allemagne a souvent une façon bien particulière d'honorer ses maîtres, c'est pourquoi, en dépit du monument à trois têtes, je me crois fondé à m'inscrire en faux contre le lieu commun trop généralement répandu d'une *filiation esthétique : Haydn, Mozart, Beethoven.*

En effet, Haydn et Mozart, je le répète, et, en cela, je n'entends nullement leur faire injure, furent, en art, de véritables *Italiens.* Subissant l'influence ultramontaine qui régnait à Vienne à leur époque, et aussi leur génie propre les y poussant, ils chantèrent pour chanter, sans voir dans leurs aimables trouvailles mélodiques autre chose que de la *matière à musique,* matière plus ou moins riche selon l'inspiration du moment, destinée à être coulée dans un moule, toujours le même, qu'ils ne songèrent jamais à agrandir ni à modifier.

Beethoven, lui, est, dans sa musique, plus qu'un compositeur, il est l'homme, l'homme souffrant, l'homme moderne. Ses idées, au contraire de celles de ses prédécesseurs Haydn et Mozart, sortant péniblement de son cerveau toujours en travail, restent parfois plusieurs années sur le métier avant d'atteindre leur état définitif; quant à la *forme,* tout en conservant comme bases les grandes assises naturelles posées par les siècles antérieurs, Beethoven sait la modifier à la mesure de ses idées, et il en arrive enfin à créer cette haute *forme cyclique* ou synthétique sur laquelle vivent encore tous nos compositeurs, et de laquelle procèdent évidemment deux musiciens modernes de génie : César Franck, dans l'ordre symphonique, et, dans le drame, Richard Wagner.

Quels furent donc, étant donné que les grands producteurs sont, à mon sens, des résultantes d'efforts antérieurs, quels furent donc les ancêtres naturels de Beethoven, ceux qui le précédèrent dans la voie artistique qu'il était appelé, dès sa trente-deuxième année (en cette année 1802 qui vit sa première transformation), à élargir si magnifiquement?

Ces ancêtres furent principalement deux innovateurs de grand talent, sinon

de génie, procédant tous deux de l'école de l'immortel *cantor* de Saint-Thomas, Emmanuel Bach et Wilhelm Rust.

Charles-Philippe-Emmanuel Bach, second fils du grand Sébastien, naquit à Weimar le 8 mars 1714. Destiné par son père, qui plaçait en son aîné Friedmann toutes ses espérances, à être, non point musicien, mais jurisconsulte, Emmanuel entreprit à Francfort ses études de droit; bientôt, entraîné par l'atavisme, il fondait dans cette ville une école de musique assez florissante pour que Frédéric II songeât, en 1738, à l'appeler auprès de lui en qualité de musicien de sa chambre et d'accompagnateur ordinaire des concerts royaux.

C'est pendant le séjour d'Emmanuel auprès du roi de Prusse que se place un épisode de la vie du grand Bach, qui se rattache à l'une des œuvres les plus curieuses de ce maître.

Malgré les invitations réitérées du roi, qui, comme on le sait, se piquait de musique, le vieux Sébastien ne pouvait se résoudre à quitter sa calme retraite de Leipzig pour aller se montrer à la cour. Cependant, sur d'instantes prières de son fils lui représentant que par de perpétuels refus il risquait de lui faire perdre sa propre place, le vieux maître finit par se décider. Il entreprend le long voyage de Leipzig à Potsdam, où il débarque le 7 mai 1747.

Chaque soir, de sept à neuf heures, il y avait à la cour un concert dans lequel le roi lui-même tenait à faire sa partie. Ce soir-là, Frédéric se préparait à commencer un solo de flûte, lorsqu'on lui remit le rapport de police quotidien mentionnant les noms des étrangers arrivés dans la journée.

A peine le roi a-t-il jeté les yeux sur ce rapport qu'il se met à *sauter sur un pied* en s'exclamant joyeusement : « Messieurs, le vieux Bach est arrivé ! » Sur l'heure, un aide de camp est chargé d'aller quérir ce vieux Bach, qui, sans avoir même le temps d'endosser un habit de cérémonie, doit se présenter à la cour en houppelande de voyage. Frédéric lui enjoint aussitôt d'improviser une fugue en lui proposant à cet effet un thème de sa propre composition, mélodie connue depuis sous le nom de *thema regium*, qui n'est vraiment point trop mal venue pour émaner d'un flûtiste occupé à cette époque à réglementer *l'exercice et la formation de l'infanterie sur trois rangs*.

Est-il besoin de dire que Bach traita ce sujet avec une telle variété que le roi, enthousiasmé, ne put se défendre de s'écrier à plusieurs reprises : « *Nür ein Bach!* » — *(Il n'y a qu'un Bach!)* — ce qui, soit dit en passant, n'était que médiocrement flatteur pour Emmanuel, son accompagnateur ordinaire. Toute la cour fit naturellement chorus en enchérissant sur les éloges du roi. Seul, le vieux Bach n'était pas satisfait de son improvisation ; aussi, de retour à Leipzig, après un court séjour à Potsdam, dont le milieu ne le charmait guère, adresse-t-il au conquérant de la Silésie un hommage qu'il intitule : *Offrande musicale (Musikalisches Opfer)*, et qui comprend deux fugues à trois et six parties, une fugue canonique, une sonate à quatre voix et neuf canons divers, le tout construit sur le thème royal.

Ceux qui ont lu cette œuvre extraordinaire ont pu se rendre compte de ce que Bach entendait par l'art de développer un thème.

Ce fut à la suite de ses succès à la cour que Mattheson, l'auteur de l'*Ehrenpforte (Portique d'honneur)*, sorte de dictionnaire des musiciens avant Fétis, écrivit à Sébastien Bach pour lui demander communication de quelques détails

biographiques destinés à être insérés dans cet important ouvrage, mais le bonhomme, peu sensible aux charmes maintenant si alliciants de l'*interview*, non seulement n'envoya point les renseignements demandés, mais ne répondit même pas à la lettre de Mattheson, qui ne lui pardonna jamais ce manque d'égards; aussi, dans l'*Ehrenpforte*, où l'on trouve des détails circonstanciés sur Emmanuel, Friedmann et Christian Bach et sur bien d'autres musiciens, oubliés aujourd'hui, le nom du vieux père Jean-Sébastien est absolument passé sous silence.

Quel riche sujet de méditation pour beaucoup de virtuoses ou compositeurs modernes qui ne donneraient point un concert et ne feraient pas exécuter une valse sans communiquer au préalable aux grands journaux du matin d'intéressants échos sur le vernis de leurs bottines ou la complication de leurs états d'âme!

Mais revenons à Emmanuel Bach, dont nous nous sommes trop longtemps éloignés. Au moment de la guerre de Sept ans, soit que l'argent fît défaut au trésor royal, soit que Frédéric II, de nature économe, négligeât plus que de raison la solde des musiciens de sa chambre, ceux-ci, las de jouer pour... le roi de Prusse, prirent successivement leur congé, et Philippe-Emmanuel se fixa en 1767 à Hambourg, où il recueillit la succession artistique de Telemann et où il mourut en 1788.

Nourri, dès son enfance, de haute et saine musique, il n'est pas étonnant qu'Emmanuel Bach présente en son style la sûreté et la solidité habituelles à ceux de son nom, cependant il eut le tact et la fortune de ne point tenter l'imitation de la manière de son père, et adopta, dès ses premières compositions, le *genre galant*. (On sait qu'on nommait à cette époque *genre* ou *style galant*, l'écriture à un nombre de parties non obligé.) Doté d'un esprit à ce point novateur qu'il ne s'effraie nullement de hardiesses rythmiques et harmoniques que Mozart ne se permit jamais, il fut amené à créer une forme nouvelle, celle de la sonate à deux thèmes, qui lui est bien propre et dont on ne trouve avant lui que des essais informes dans quelques suites de Domenico Scarlatti.

Les œuvres de Philippe-Emmanuel Bach, principalement celles où il se montre le plus hardi, n'obtinrent guère de succès à son époque, et il se vit forcé de graver lui-même et de publier par souscription ses dix-huit dernières sonates, les plus belles, avec cet en-tête, qui pourrait passer pour ironique : *Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber* (pour les *connaisseurs* et les *amateurs*). Parmi les trois cent et quelques souscripteurs, on ne peut relever qu'un seul nom français, celui d'une demoiselle Mimi Desplaces, habitant Berlin.

Arrivons maintenant à Rust, le deuxième précurseur de Beethoven et le plus rapproché en date.

Friedrich Wilhelm Rust naquit à Wœrlitz en Saxe, le 6 juillet 1739, et commença, comme Emmanuel Bach, par étudier le droit, puis, délaissant les Pandectes pour le contrepoint, il reçut les premiers principes de musique de son frère Anton Rust, qui avait fait partie, en qualité de violoniste, de la chapelle du vieux Sébastien Bach à la *Thomasschüle* de Leipzig. Il travailla ensuite la composition sous Friedmann Bach, et, après un séjour en Italie, où

il fréquenta Tartini, il devint, en 1775, directeur de la musique du prince Léopold III d'Anhalt, qui se montra pour lui plus ami que souverain, et mourut à Dessau le 28 février 1796, l'année même où Beethoven publiait ses trois premiers trios, œuvre 1.

Rust était donc bien aussi un continuateur de la grande école des Bach, où il puisa la profondeur de pensée et la solidité d'écriture.

Son style ne ressemble en rien à celui de ses contemporains immédiats Mozart et Haydn; il est incontestablement beethovénien d'esprit, et, s'il ne modifie pas la *forme-sonate* établie avant lui par Emmanuel Bach, il donne à cette composition un nouvel aspect en adoptant pour quelques-unes de ses sonates une construction cyclique au moyen de la réapparition de motifs principaux dans les diverses parties de l'œuvre, source de cohésion inconnue avant lui.

Les œuvres de Wilhelm Rust, pour la plupart épuisées ou restées en manuscrit, furent publiées, il y a à peine une vingtaine d'années, par les soins de son petit-fils, *cantor* de Saint-Thomas de Leipzig, et du docteur Erich Prieger de Bonn, l'un des plus érudits musicographes de l'Allemagne, possesseur de la plus riche et la plus merveilleuse collection d'autographes que l'on puisse rêver.

C'est à l'amabilité du docteur Prieger, lors d'un séjour que je fis à Bonn il y a quelques années dans le but d'entendre les neuf symphonies de Beethoven selon leur véritable tradition, que je dois la connaissance plus approfondie de l'œuvre de Rust et plus récemment, de fort intéressantes communications sur des textes encore inédits de cet auteur.

VINCENT D'INDY.

(A suivre.)

LA SCHOLA

NOUVELLES FONDATIONS POUR L'EXERCICE 1899-1900

Création d'une Maison de famille pour les ecclésiastiques et les laïques. — Développement de la Maîtrise d'enfants. — Institution de 25 bourses d'études pour élèves chanteurs. — Création d'un atelier d'apprentis graveurs de musique à la Schola. — Nos projets de conférences et d'auditions pour l'an prochain.

NOTRE MAISON DE FAMILLE

Des agrandissements de la *Schola* ayant été possibles dans les immeubles du Patronage Notre-Dame-de-Nazareth, 11, rue Stanislas, un des projets qui nous tenait le plus à cœur vient d'être réalisé, celui de la création d'une maison

de famille pour nos élèves ecclésiastiques d'abord et par extension pour les quelques élèves laïques qui désireraient prendre pension dans les locaux mêmes de notre École. Sans être, à proprement parler, celui d'un séminaire, le règlement de la maison a été établi de façon à donner toutes les garanties aux Évêques qui veulent bien nous envoyer des élèves prêtres, et aux familles qui nous confieraient des enfants ou des jeunes gens. On se rendra compte par la suite du fonctionnement de nos diverses institutions par les règlements et extraits de règlements que nous publions ici même.

M. l'abbé Soulié, licencié ès lettres, ancien supérieur d'école normale, ancien professeur au collège Stanislas de Nîmes, prêtre de ce diocèse, a été nommé supérieur de la maison de famille et chargé de la discipline de la *Schola* tout entière et de veiller au respect des divers règlements; c'est assurer à notre École un fonctionnement régulier qui ne sera pas sans porter les meilleurs fruits. Voici le règlement imposé aux élèves ecclésiastiques, logés dans un appartement spécial sous la direction de M. le Supérieur lui-même.

I

ORDRE DE LA JOURNÉE

1. Le lever est à 5 h. 1/2.
2. A 6 heures, la prière en commun et méditation.
3. Chacun dira la sainte messe à l'heure et dans la chapelle qui leur auront été assignées.
4. A 8 heures, le déjeuner, pendant lequel on peut causer.
5. A 8 h. 1/2, messe de la *Schola*, obligatoire à tous les internes, ecclésiastiques et laïques, aux enfants de la maîtrise, comme cela est porté dans chaque règlement particulier.

Cette messe devra être à la fois un exercice spirituel et un entraînement au chant grégorien. La messe ne sera chantée que les jours de double de première classe, les autres jours elle sera basse avec chants.

6. Chacun se rendra ponctuellement aux cours et conférences de la *Schola* auxquels il doit assister.

On ne peut s'en dispenser que sur une autorisation du Supérieur.

On apportera la même régularité à exécuter les divers travaux et exercices exigés par les professeurs.

7. A 11 h. 3/4, l'examen particulier.
8. A midi, le dîner, pendant lequel on fait ordinairement la lecture.
9. Après le dîner on va adorer un instant le Saint-Sacrement dans la chapelle Saint-Tarcisius, attenante à la grande chapelle du patronage Notre-Dame-de-Nazareth et mise à la disposition de la *Schola* par le Supérieur du patronage pour ses exercices spirituels.

On prend ensuite la récréation jusqu'à 1 h. 1/2, soit au dehors, soit dans la cour du patronage.

10. Chacun devra, dans le cours de la journée, faire une visite d'un quart d'heure au Très-Saint-Sacrement et réciter le chapelet.
11. A 6 h. 1/2, lecture spirituelle à la chapelle.
12. A 7 heures, le souper, suivi de la récréation. Cette récréation devra être prise dans l'intérieur de la maison. Messieurs les ecclésiastiques ne sortent pas le soir, excepté pour les exercices nécessaires à leur éducation musicale, qui seront prévus et convenus d'avance, de concert entre MM. les Directeurs de la *Schola* et M. le Supérieur de la maison.
13. A 8 h. 1/2, on fera en commun la prière du soir.
14. Les lumières doivent être éteintes au plus tard à 10 heures. On ne pourra pas veiller sans permission.
15. Les dimanches, tous assisteront aux messes dans les paroisses ou chapelles où des chœurs de chant seraient organisés par les soins de la *Schola*.
16. Le congé hebdomadaire réglementaire a lieu, pour les ecclésiastiques, le mercredi après la messe de 8 h. 1/2 jusqu'au soir 5 heures, heure fixée pour les conférences-études de musicologie à l'Institut Catholique. Les élèves ecclésiastiques auront également congé le dimanche aux heures où ils ne seront pas tenus à assister aux offices de paroisses et chapelles prévus plus haut.

II

DISCIPLINE GÉNÉRALE

17. Messieurs les étudiants ecclésiastiques de la *Schola* devront, à leur entrée dans la maison, présenter à M. le Supérieur la permission écrite de NN. SS. les Evêques qui les envoient.

18. L'année classique commencera par les exercices de la retraite, auxquels tous devront prendre part.

19. Tous seront exacts à porter le costume ecclésiastique complet et ne le quitteront sous aucun prétexte.

20. Il est interdit de recevoir des visites du dehors dans sa chambre.

21. On ne mangera point dans sa chambre, et on n'y donnera à boire à personne. On s'abstiendra pareillement d'y fumer.

22. L'ordre des rangs dans la maison de famille de la *Schola* est : 1° selon les saints ordres ; 2° selon l'ancienneté d'ordination.

*
* *

Voici maintenant le règlement imposé aux jeunes gens laïques qui fréquenteront notre maison de famille. Ce règlement est, bien entendu, moins étroit que celui imposé aux ecclésiastiques, notre internat étant une maison de famille d'étudiants et non un internat proprement dit. Les élèves laïques seront néanmoins surveillés de très près et astreints à la pratique de leur règlement. Toute infraction, même légère, entraînerait immédiatement le renvoi de l'élève ou tout au moins la suspension immédiate de tous les avantages afférents à la maison de famille.

ORDRE DE LA JOURNÉE

1. Il n'est pas fixé d'heure réglementaire du lever, les élèves étant tenus à se présenter au réfectoire pour le déjeuner du matin à 8 heures au plus tard. Passé 8 heures, il ne sera plus délivré de déjeuners.

2. Tout élève laïque, pensionnaire de la maison de famille, est tenu à assister à la messe de 8 h. 1/2 chaque jour, et à y faire sa partie dans le chœur grégorien organisé ; il ne pourra, sous prétexte de manque de voix, s'en abstenir.

3. Chacun se rendra ponctuellement aux cours et conférences de la *Schola* auxquels il doit assister. On ne pourra s'en dispenser que sur l'autorisation du Supérieur ou des Directeurs de la *Schola*.

On apportera la même régularité à exécuter les divers travaux et exercices exigés par les professeurs.

4. Au repas de midi, les élèves laïques devront s'astreindre au règlement des ecclésiastiques et des enfants de la maîtrise et garder le silence pendant la lecture. — Tout élève qui arrivera en retard au repas se verra infliger une amende de 50 centimes au profit des pauvres. Une demi-heure après l'heure réglementaire il ne sera plus délivré de repas, l'élève devra le prendre au dehors et à ses frais.

5. Les élèves laïques ne sont pas tenus à suivre réglementairement les heures de récréation ou d'études. Ils pourront sortir au dehors et travailler à leur guise, selon leur coutumier particulier et les exigences des heures d'études sur les instruments de l'Ecole.

6. Le dîner du soir est à 7 heures précises, il entraîne les mêmes exigences que celui de midi.

7. Les élèves pourront sortir le soir et rentrer à leur guise jusqu'à 11 heures. Pour pouvoir rentrer plus tard, ils seront tenus à en avertir M. le Supérieur ou, en cas d'impossibilité, à s'en expliquer le lendemain. Passé 1 heure du matin, la porte ne sera plus ouverte, et tout élève qui aurait passé la nuit hors de l'Ecole serait aussitôt renvoyé non seulement de la maison de famille mais de l'Ecole même.

P. S. Les familles qui exigeraient pour leurs fils une réglementation plus sévère en informeront M. le Supérieur, qui veillera à ce que leurs instructions soient suivies rigoureusement.

8. Les élèves laïques sont autorisés à veiller jusqu'à 11 heures. Passé cette heure, il ne devra plus être entendu d'instrument et il est interdit aux élèves de se réunir dans les chambres.

Tout *élève chanteur*, boursier de la *Schola*, est tenu d'aller chanter là où les Directeurs lui

diront de chanter, c'est-à-dire qu'en retour des sacrifices que l'œuvre s'impose pour leur éducation et leur entretien, ils doivent lui prêter le concours de leurs voix dans les offices et concerts où il lui plaira de les employer.

9. Tout *élève chanteur* ne pourra faire partie d'aucune chorale ni chanter à l'extérieur sans l'autorisation des Directeurs. Toute infraction au présent article entraînerait le renvoi immédiat de l'élève.

*
* *

ARTICLES DE RÈGLEMENT PARTICULIERS AUX EXTERNES

Les élèves externes de la *Schola* forment deux catégories : 1° les *scholistes,* suivant régulièrement tous les exercices de l'Ecole (ceux-là sont absolument assimilés aux élèves internes ecclésiastiques ou laïques) ; 2° les élèves libres, c'est-à-dire ceux qui ne fréquentent qu'un seul cours de l'Ecole, le cours de composition de M. Vincent d'Indy, par exemple. Voici leur règlement :

1. Ils ne devront pas séjourner à l'école entre les diverses heures de cours, sauf au cas où ils seraient marqués au tableau des études d'orgue.
2. Ils ne devront, sous aucun prétexte, emporter un ouvrage quel qu'il soit de la bibliothèque.
3. Il leur est absolument interdit de fumer dans l'Ecole et encore moins d'y manger ou d'y boire.

Ils seront tenus, ainsi que les internes, de passer au secrétariat pour y signer la feuille de présence des cours et ceci régulièrement, sauf à se voir refuser l'entrée du cours suivant.

*
* *

MAITRISE

Les enfants de la maîtrise seront divisés en deux groupes sous la direction de deux prêtres, responsables de la bonne tenue de leur groupe. Les deux groupes ne communiqueront point entre eux. Le premier sera formé des enfants au-dessous de treize ans, il aura sa vie propre dans un appartement particulier. L'autre groupe appartiendra à la maison de famille, mais couchera en dortoir sous la surveillance du prêtre préposé. Ils auront une chambre d'étude particulière et leur récréation consistera en promenades dans Paris sous la direction de leur surveillant. Voici quelques extraits de leurs règlements particuliers.

I

RÈGLEMENT POUR LES ENFANTS DE LA MAITRISE
(PETITE DIVISION)

1. Les enfants de la maîtrise sont de deux sortes : demi-pensionnaires et internes, astreints dans le cours de la journée à un règlement commun.
2. Le lever pour les internes est à 6 heures. Les externes, eux, devront être rendus à la *Schola* à 8 heures.
3. A 6 h. 1/4, prière en commun et méditation.
4. A 6 h. 1/2, étude des leçons et devoirs jusqu'à 8 heures ; les enfants qui servent la messe ou qui communieraient pourront aller à la chapelle au cours de cette étude matinale.
5. A 8 heures, déjeuner et récréation.
6. A 8 h. 1/2, messe de l'Ecole avec chants.
7. De 9 heures à 10 h. 1/2, classe primaire.
8. De 10 h. 1/2 à midi, classe musicale d'après le coutumier de l'Ecole.

*

9. Midi, déjeuner.
10. De midi 1/2 à 1 h. 1/2, récréation.
11. De 1 h. 1/2 à 3 heures, travail manuel (gravure de musique) ou étude.
12. De 3 heures à 4 h. 1/2, étude ou travail manuel (les enfants se relayant par groupes aux établis).
13. De 4 h. 1/2 à 5 heures, récréation; en hiver la récréation sera avancée et coupera l'étude en deux.
14. De 5 heures à 6 h. 3/4, étude musicale et répétition du répertoire.
15. De 6 h. 3/4 à 7 heures, lecture spirituelle.
16, A 7 heures, dîner.
17. De 7 h. 1/2 à 8 h. 1/2, récréation du soir.
18. A 8 h. 1/2, prière du soir et coucher.

DISCIPLINE INTÉRIEURE

19. Les enfants de la maîtrise vivant comme en famille n'en seront pas moins astreints à une discipline sévère.
20. Ils ne pourront posséder, tout envoi d'argent des parents comme toute gratification donnée aux enfants pour leur concours dans des cérémonies étant versés en une caisse commune sur laquelle sera rigoureusement prélevé un dixième pour les pauvres. M. l'abbé Directeur aura la garde de cette caisse et en dépensera le contenu en jeux, parties de plaisir, récompenses de toutes sortes et aumônes.
21. L'égalité pour tous est de rigueur aussi bien pour les boursiers que pour ceux qui paieraient des rétributions scolaires.
22. Un enfant qui aura manqué en quoi que ce soit envers un camarade devra lui en demander pardon publiquement et s'humilier devant lui en lui faisant ses chaussures ou son lit si la faute a été grave.
23. Si la faute est envers le maître, il devra s'agenouiller et lui demander pardon.
24. Les punitions usuelles seront la privation de dessert, jamais le pain sec, des copies de musique ou des devoirs supplémentaires. En récréation, les arrêts pourront être infligés mais à la condition que l'enfant prenne de l'exercice en tournant autour d'un point donné.
25. Une sortie par mois est accordée aux enfants, elle aura lieu le premier mercredi du mois. Les enfants qui n'ont pas leurs parents à Paris ne pourront sortir qu'avec un correspondant agréé par la famille. Ils ne pourront pas correspondre sous pli cacheté.

DEVOIRS CHRÉTIENS

26. Les enfants qui n'auraient pas fait leur première communion suivront régulièrement le catéchisme avec les enfants du patronage de Notre-Dame-de-Nazareth, et participeront à la première communion du patronage.
27. Ils sont tenus à assister à la messe tous les jours et à y chanter.
28. Ils sont tenus à se confesser une fois par semaine.

HYGIÈNE

29. Les enfants devront avoir un grand soin de leur propreté. Ils seront tenus à changer complètement de linge tous les semaines.
30. Ils seront tenus à prendre un bain tous les quinze jours en hiver et tous les huit jours en été.
31. Ils seront visités régulièrement tous les mois par le médecin de la *Schola*.
32. Il leur est interdit de crier en création; tout enfant qui sera surpris à crier ou qui jouera d'une façon inconsidérée sera mis aux arrêts ou puni d'une autre façon.
33. Les enfants seront tenus à se gargariser tous les soirs et prendre des précautions de toute sorte de leur gorge en vue du chant.

II

RÈGLEMENT POUR LES JEUNES GARÇONS
(PREMIÈRE DIVISION)

Font partie de cette division les jeunes garçons au-dessus de treize ans jusqu'à seize ans révolus.

Ils pourront faire partie de la maîtrise jusqu'à la mue, mais ne communiqueront avec les enfants que dans les exercices de chant et sous la surveillance du maître préposé.

Ils coucheront en dortoir et sous la surveillance de leur maître. Voici leur règlement.

1. Le lever sera à 6 heures, suivi de la prière et de la méditation avec les enfants de la maîtrise.
2. Pour tous leurs exercices ils seront assimilés aux adultes élèves de l'Ecole. Ils auront seulement une chambre d'étude, avec instruments, qui leur sera particulière, à côté et communiquant avec celle de leur surveillant.
3. Ils ne pourront sortir à l'extérieur qu'accompagnés par leur surveillant. Dans leur sortie ils pourront visiter les musées et milieux profitables à leur culture générale.
4. Ils seront astreints seulement rigoureusement aux heures des repas et à l'exactitude à tous les cours et exercices. Ils devront assister à l'exercice spirituel de 6 h. 1/2, et le soir être couchés à 10 heures au plus tard.
5. Ils pourront sortir parfois le soir, mais toujours accompagnés de leur surveillant.
6. Les devoirs chrétiens se borneront pour eux à la messe journalière, à l'exercice du soir et à la confession mensuelle. Leurs maîtres seraient heureux de les voir fréquenter assidûment les sacrements, mais sans leur en faire absolument une obligation.
7. Ils pourront avoir une sortie mensuelle mais avec les mêmes garanties que les enfants de la petite division. Ils pourront, en outre, sortir le dimanche, leur service fait, mais toujours avec des personnes agréées par leurs familles.
8. Les élèves externes de cette catégorie sont absolument assimilés aux internes dès qu'ils franchissent le seuil de l'Ecole.
9. Il pourra être exigé des élèves de cette catégorie un travail manuel à l'atelier de gravure, d'après leurs facultés musicales, la *Schola* tenant à donner à ceux qui ne présenteraient pas des dispositions toutes particulières un métier de concert avec les premiers éléments de la musique.
10. Les règles d'hygiène suivies par les jeunes garçons seront les mêmes que pour les enfants de la maîtrise.

*
* *

Détails généraux concernant tous les élèves reçus à la maison de famille, enfants et adultes

Tout élève interne de la *Schola* est tenu à fournir à l'établissement non seulement un trousseau personnel, mais ses draps, serviettes, etc. Le minimum du trousseau est celui-ci :

1. *Trousseau personnel.* — 6 chemises de jour et 6 de nuit, 6 caleçons, 12 paires de bas ou chaussettes, 6 gilets de flanelle si l'on en porte, 18 mouchoirs de poche, 2 costumes d'hiver et 2 costumes d'été, l'un de tous les jours, l'autre de sortie, 1 pardessus, 2 chapeaux, casquettes ou bérets.

Pour les enfants de la petite division un uniforme pourra être exigé ainsi que le béret et la pèlerine avec capuchon.

Linge de service. — 2 paires de draps, 2 couvertures, l'une de laine, l'autre de coton, 6 serviettes de toilette, 1 descente de lit.

2. Pour les adultes en chambre, ecclésiastiques ou laïques, la lumière, le chauffage et le blanchissage sont aux frais de l'élève. Il devra fournir sa lampe et ses bougies. Le bois ou le charbon lui seront livrés dans sa chambre.
3. Il devra également fournir son piano soit en l'envoyant directement de chez lui ou le louant à l'extérieur. Le grand orgue étant le seul instrument sur lequel on puisse étudier dans l'École, les élèves qui n'auraient pas de pédalier devront s'entendre entre eux pour en louer et combiner les heures de travail, les pédaliers, piano ou harmonium actuellement existants dans l'Ecole étant réservés aux enfants et jeunes garçons boursiers de l'œuvre.
4. Les élèves sont tenus à fournir eux-mêmes leurs livres d'étude.

RÉFÉRENCES

Tout élève de la *Schola*, interne ou externe, ecclésiastique, laïque, enfant ou adulte, est tenu à fournir à M. le Supérieur, à son entrée : 1° son extrait de

naissance; 2° son extrait de baptême; 3° ses certificats ou diplômes divers; 4° pour les ecclésiastiques, l'*exeat* de NN. SS. les Évêques, et pour les laïques mineurs le consentement de leurs parents ou tuteurs.

EXAMENS

Des examens trimestriels sont établis à la *Schola* pour tous les élèves à quelque catégorie qu'ils appartiennent. Le premier examen aura lieu fin décembre, il sera considéré comme un examen d'admission définitive. Tout élève qui n'y satisferait pas serait rendu à ses parents ou remercié. Ces examens ne prendront jamais le caractère d'un concours; les notes des professeurs inscrites au cours de l'année, aussi bien que celles des examinateurs, compteront dans la somme des coefficients de l'examen. La tenue générale comme l'assiduité aux cours auront leur part dans la somme de ces coefficients.

BOURSES D'ÉTUDES

ENFANTS

Grâce à de nouvelles sollicitudes qui nous honorent, la *Schola* est à même cette année d'augmenter le nombre de ses bourses d'études pour enfants chantants, à ajouter aux sept bourses déjà existantes que l'œuvre avait portées à douze l'an dernier. Grâce à l'intérêt que veulent bien nous montrer de sûrs amis de notre œuvre, vingt-cinq demi-bourses nouvelles viennent d'être instituées pour vingt-cinq enfants demi-pensionnaires pris dans Paris. La *Schola*, qui s'est déjà imposé les plus lourds sacrifices, se réserve de transformer plusieurs de ces bourses en bourses d'internes complètes si des sujets de province ou de Paris venaient à se présenter avec des dispositions toutes particulières. Les enfants inscrits à notre maîtrise devront, comme le font nos sept petits maîtrisiens de la fondation attachés à la chapelle des RR. Pères Passionnistes, chanter à la maîtrise paroissiale de l'église Saint-Gervais ou à telle paroisse ou chapelle où il nous plaira de les faire chanter.

ADULTES

Ont été créées en outre *vingt-cinq* bourses d'études d'un caractère tout particulier pour vingt-cinq jeunes gens de 18 à 26 ans doués de voix timbrées et déjà bons solfégistes, *quinze basses ou barytons* et *dix ténors*, à qui l'on donnerait une éducation musicale suffisante pour être maître de chapelle chanteur, directeur d'orphéon et professeur modeste, comprenant l'étude raisonnée du solfège, de l'harmonie, du plain-chant, du chant (pose et gymnastique de la voix), auxquelles matières on ajouterait l'étude sommaire du clavier en vue de l'accompagnement. En dehors des classes d'enseignement, les élèves chanteurs recevront un émolument trimestriel de 133 ou 256 francs, fractions de leur bourse ou demi-bourse annuelle, d'après leurs aptitudes, soit sous forme d'argent comptant, soit sous forme de pension à la maison de famille, ceci de préférence pour les élèves mineurs venus de province et qui nous seraient confiés

par leurs familles. En retour, la *Schola* exigerait de ces élèves leur enrôlement dans la *Compagnie des Chanteurs de Saint-Gervais* et leur concours aux diverses exécutions données par cette société ou à toute exécution à laquelle il lui plairait de les convier. Leur séjour à la *Schola* devrait être de *deux ans*.

*
* *

La *Schola* vient de fonder en outre un *atelier d'apprentis graveurs* dans l'École même. D'après une entente préalable avec M. Minet, chef graveur, qui apporterait à la *Schola* tout son matériel de poinçons, M. Minet se chargerait de l'éducation manuelle des enfants qui lui seraient confiés pendant plusieurs heures chaque jour. Aux *aspirants apprentis* succéderaient, à la mue de la voix, les *apprentis en titre*, qui, si leurs dispositions musicales ne venaient pas à se développer, resteraient ouvriers graveurs et *chantres* si la nature leur réserve après la mue une voix convenable. Nous attirons l'attention de nos sociétaires et amis sur cette nouvelle fondation de notre œuvre, appelée à rendre de grands services à l'édition musicale. Nous ferons en sorte d'établir des prix de revient des plus avantageux. Pour le moment notre chef graveur et ses aides étrangers sont à même de satisfaire nos clients; par la suite c'est le travail de *nos enfants* qu'il s'agira d'encourager. Notre but est *d'intéresser* les plus habiles dès qu'ils seront formés afin de ne pas les perdre de vue; c'est donc encore là une *œuvre* que nous créons; la *Schola* y trouvera certes des avantages et des prix *spéciaux* pour le cours de ses éditions, mais il y a aussi l'avenir et du chef graveur et des enfants que nous recommandons à la sollicitude de nos amis musiciens qui pourraient avoir à faire graver de la musique à l'*atelier des apprentis graveurs de la Schola Cantorum*. Il sera publié un modèle de nos diverses gravures et nos prix-courants sur la couverture de la *Tribune*.

Voici le règlement particulier à nos apprentis pendant leur séjour à l'atelier :

RÈGLEMENT POUR LES APPRENTIS GRAVEURS

1. Les enfants et jeunes garçons de la maîtrise, admis à titre d'apprentis à l'atelier de gravure de la *Schola*, seront tenus à un minimum de *deux heures* de travail par jour. Cette moyenne d'heures de travail pourra être élevée à *quatre* et même à *six* heures, d'après les aptitudes des apprentis élèves, tant aux études musicales qu'à l'étude manuelle.
2. Chaque division de la maîtrise aura son établi spécial; les élèves s'y relayeront pendant les études fixées par le règlement.
3. Ils sont tenus en principe à garder le silence pendant la frappe et devront accepter les ordres comme les conseils du maître graveur, qui aura le droit de punir l'enfant en en référant au Directeur de la maîtrise ou au Supérieur général.
4. Il est défendu aux jeunes apprentis de toucher aux poinçons et de s'en servir encore moins s'ils n'y ont été invités par le maître graveur ou ses premiers ouvriers.
5. Il est défendu aux enfants de lier conversation avec les ouvriers ou apprentis adultes et de se mêler à des conversations générales.
6. M. le maître graveur sera responsable de la bonne tenue de l'atelier, dans lequel MM. les surveillants auront le droit de se rendre et de se tenir s'il y a lieu.
7. L'ordre des rangs dans l'atelier sera celui-ci :
   1° *Aspirant apprenti* ne recevant aucune rétribution;
   2° *Apprenti intéressé* recevant une légère indemnité par semaine;
   3° *Ouvrier aux pièces* recevant un salaire taxé d'après le barème;
   4° *Maître ouvrier* recevant un diplôme et intéressé, s'il en manifeste le désir, dans le fonctionnement de l'*atelier de la Schola* s'il y reste et s'il prospère.

Pour épuiser les divers projets en cours de réalisation à la *Schola*, il ne nous reste plus à parler que de nos *conférences* de l'an prochain. Nous ne pouvons d'ores et déjà en fixer absolument les matières, l'Exposition de 1900 notamment pouvant peut-être leur donner une direction toute particulière. Ce qu'il nous est permis d'annoncer aujourd'hui, c'est le projet si intéressant de M. Pierre Aubry, d'embrasser en une suite de conférences, qui pourraient remplir plusieurs de nos années d'études à venir, toute l'histoire de la musique dans les diverses liturgies.

Le but poursuivi par la *Schola Cantorum* ne serait pas complet si elle ne donnait à ses adhérents les moyens de suivre à travers les différents peuples et les époques les plus éloignées les diverses manifestations de l'art liturgique.

Autour d'un point central, et sur un fond commun, les divers rites entre lesquels se sont subdivisées les Églises chrétiennes ont brodé suivant le tempérament du peuple auquel ils s'adressaient.

La musique, partie intégrante de la liturgie, a suivi le mouvement, et déjà, en plusieurs études publiées par la *Tribune*, nos lecteurs ont pu se rendre compte de ce que la comparaison des chants d'origine différente jetait de lumière sur la question, tandis qu'on touche du doigt, semble-t-il, le fond primitif, la base qui devait, aux premiers siècles du christianisme, seule apparaître.

Combien tout cela ressort-il plus net à l'audition !

C'est dans ce but que notre comité a décidé la création de séries de conférences sur l'*Art musical liturgique* dans les différentes rites, au cours de la prochaine année d'études.

A l'Orient, d'où nous vint la foi chrétienne, revient l'honneur de commencer notre initiation sur ce terrain.

M. Pierre Aubry, dont tous nos lecteurs connaissent la compétence, a bien voulu, avec son talent d'orientaliste, se charger de la première série de ces conférences-auditions.

La *musique arménienne*, ecclésiastique et populaire, tel est le sujet qu'il développera en trois séances successives.

D'abord les récitatifs, avec lesquels il exposera le système curieux et intéressant de la *psalmodie*, puis les *charogan*, les antiennes solennelles de la messe et de l'office, et enfin l'*art populaire* issu de la mélopée liturgique.

Ces conférences seront hors cadre et ne feront pas partie de nos cinq conférences mensuelles, qui se continueront comme par le passé.

Voici certes une belle moisson de projets, beaucoup sont réalisés déjà, et pour cela nous n'avons pas reculé devant des sacrifices et charges locatives nouvelles ; nous espérons que la Providence nous tiendra compte de nos efforts et continuera à nous aider comme elle l'a fait jusqu'à ce jour.

Les Secrétaires.

N. B. — Voilà ce qui concerne notre *Schola* parisienne ; quant à notre succursale méridionale, dont la fondation prochaine a été décidée en principe aux fêtes d'Avignon, nous en entretiendrons nos lecteurs dans un de nos prochains numéros.

Pour les détails, demander à la *Schola* le prospectus de l'exercice 1899-1900.

ELZÉAR GENET, dit CARPENTRAS

ET LA CHANSON « A LOMBRE DUNG BUISSONET »

Voici que nous devons encore à l'initiative des Chanteurs de Saint-Gervais la vulgarisation d'une œuvre d'un de ces vieux musiciens français qui ont ouvert la voie à Palestrina. Entre Josquin des Prés et Goudimel, Elzéar Genet, dit Carpentras, occupe une place importante dans l'histoire de l'art, et d'autant plus considérable qu'il fut, et bien authentiquement, lui, au service des Papes pendant le règne desquels l'art de la Renaissance resplendit de son plus magnifique éclat : Léon X, Clément VII. Les *Lamentations* qu'il écrivit pour la chapelle papale, sous le pontificat du premier, jouirent pendant un demi-siècle d'une renommée que seul l'avènement des chefs-d'œuvre de Palestrina fut capable d'effacer.

Comme plusieurs autres artistes de son époque — le Corrège (de son vrai nom Allegri da Correggio), — le Pérugin (Vannucci, de Pérouse), ou Claude Lorrain, ou, parmi les musiciens, notre grand Palestrina, Elzéar Genet fut connu sous le nom de son pays d'origine. Il était né, dans la dernière partie du quinzième siècle, dans la ville provençale de Carpentras, et partagea sa vie entre la France et les États Romains : il fut tour à tour chapelain-chantre et maître de la chapelle papale à Rome, attaché au service du roi de France Louis XII, puis envoyé par le Pape en mission à Avignon, où il séjourna à plusieurs reprises, et où il semble avoir fini sa vie. La principale œuvre de sa composition qui soit venue jusqu'à nous est un livre de Messes imprimé en cette dernière ville, en 1532 : document des plus précieux à tous égards, étant un des premiers ouvrages de musique qui aient été imprimés en France, le premier peut-être exécuté dans la province française[1]. La Bibliothèque du Conservatoire en possède un des rarissimes exemplaires. En voici le titre exact :

Liber primus Missarum Carpentras

Et sunt infrascripte

Prima. Se mieulx ne vient.
Seda. A lombre dung buissonet.
Tertia. Le cueur fut mien.
Quarta. Fors seulement.
Quinta. Encore iray ie iouer.

1. En cette même année 1532, parut à Lyon le *Primus liber cum quatuor vocibus — Mottetti del fiore, — Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento, Anno Domini* MDXXXII. Les livres de motets et de chansons d'Attaingnant avaient commencé de paraître à Paris trois ans plus tôt, en 1529.

Sur le verso de la dernière page, on lit :

IMPRESSUM *Avenioni industria et impensis pfati Reve. Do. Elziarij Geneti al's Carpentras — Sacre Capelle S. D. R. Pape Magistri. Et Re. Ma. Stephani Belloni vincentini ordinis predicatorum per Magistrum Johannem de Channay. Anno Domini Millesimo Quingentesimo Trigesimo secundo, die XV. mensis Maij.*

On voit par les titres des cinq messes que Carpentras avait accepté intégralement la tradition d'écrire des compositions religieuses sur des thèmes populaires français. Quelques-unes des chansons mentionnées nous sont bien connues, particulièrement *Fors seulement*, dont j'écrivais naguère : « Cette chanson semble avoir disputé à celle de l'*Homme armé* la palme de la popularité dans le monde des polyphonistes. Sans parler des messes auxquelles elle sert de thème, elle a été mise en parties près de vingt fois par des compositeurs depuis Ockeghem jusqu'à Willaert. » Le vers initial « A l'ombre d'un buissonnet » paraît fréquemment aussi en tête de chansons, soit harmoniques, soit populaires, conservées par d'anciens écrits (manuscrits ou imprimés), et même par la tradition orale.

C'est la messe « A lombre dung buissonet » que les Chanteurs de Saint-Gervais ont choisie, parmi les œuvres de Carpentras, pour la rééditer et la faire entendre. Considérons-la avec quelque attention.

De l'œuvre en elle-même, nous dirons peu de chose : l'audition et la lecture, maintenant qu'elles nous sont possibles, feront plus, pour sa connaissance, que tous les commentaires. Rappelons simplement, au sujet du style de Carpentras, cette observation de Fétis, qui, bien que superficielle, n'est pas dénuée de quelque justesse : ayant comparé « les admirables Lamentations de l'illustre Palestrina » avec le « lourd contrepoint » de Carpentras, il s'attira, pour ces derniers mots, une verte réponse d'un admirateur du maître provençal, — un du Midi, naturellement; à quoi il répliqua en appréciant en ces termes la première Lamentation de Carpentras, écrite pour quatre voix graves sur un plain-chant : « Qu'est-ce que ce morceau ? Le plain-chant du sixième ton accompagné d'une harmonie écrite avec pureté, mais sans élégance, sans recherche, sauf quelques rares imitations à l'unisson et à l'octave, et empreintes de monotonie, à cause de ces voix pareilles et graves. Non seulement il n'y aucune comparaison à faire entre cet ouvrage et l'œuvre admirable de Palestrina, mais Genet est évidemment très inférieur, dans sa manière d'écrire, à Josquin des Prés, son prédécesseur. » L'argument tiré de l'uniforme gravité des voix ne saurait s'appliquer à la messe « A lombre dung buissonet », écrite à quatre voix mixtes et dans un diapason plutôt aigu que grave, car, tandis que le soprano monte fréquemment jusqu'au *sol*, la basse, notée dans la clef ordinaire de ténor (clef d'*ut* quatrième ligne) ne descend jamais au-dessous de l'*ut*, note que même elle ne touche que rarement. Mais, pour le style général, il est évident que la musique de Carpentras n'a ni la sublime suavité d'inspiration de Palestrina, ni l'imagination abondante et l'ornementation luxueuse de Josquin des Prés. Mais elle est d'un style simple, naturel, beaucoup plus mélodique qu'il n'est habituel dans les compositions de l'épo-

que; et, si elle ne dénote pas de la part de l'auteur une très grande force d'invention, du moins a-t-elle l'avantage de tenir à découvert le thème populaire qui lui sert de base et de le mettre heureusement en relief.

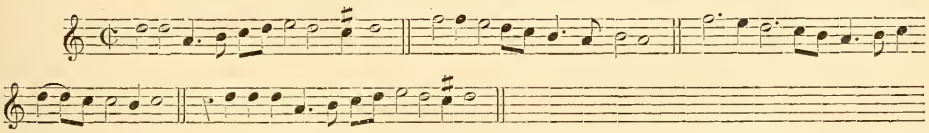
Cherchons donc, tout d'abord, le thème de la chanson « En l'ombre d'un buissonnet » sous les combinaisons, peu compliquées, de l'harmonie de Carpentras.

Nous savons quels sont les procédés ordinaires des maîtres de ce temps-là.

Tantôt ils mettent le « chant donné » au ténor, en l'élargissant et l'entourant des contrepoints des autres parties : c'est le cas le plus fréquent pour les compositions de la période primitive de l'art polyphonique.

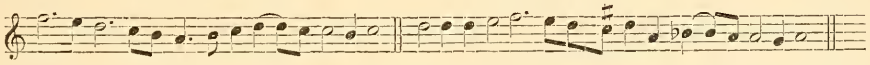
Tantôt ils présentent le thème dans son mouvement naturel, soit dans son entier, soit fragmentairement (dans ce dernier cas empruntant surtout la « tête du sujet »), le traitant le plus souvent en canon entre le superius et le ténor, et l'enrichissant, par endroits, d'ornements fleuris qui, sans l'interrompre, l'allongent et permettent de donner à l'ensemble de la composition tout le développement dont elle est susceptible. Ce système est employé de préférence dans les chansons françaises; mais souvent les auteurs de compositions religieuses l'ont adopté. Tel est le cas pour la messe « A lombre dung buissonet », de Carpentras.

Dès le premier *Kyrie eleison*, le chant, entrant et se déroulant tour à tour au superius et au ténor, apparaît clairement, se détachant sans peine de l'ensemble polyphonique. Le voici :

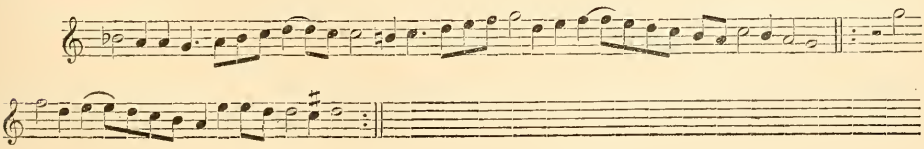


Ce chant, reproduisant exactement la partie supérieure du premier *Kyrie*, est très nettement dessiné, en ses quatre périodes correspondant à quatre vers dont le quatrième, par une symétrie familière aux anciennes chansons françaises, est l'exacte répétition du premier.

Le *Christe eleison* commence par ces deux autres périodes :



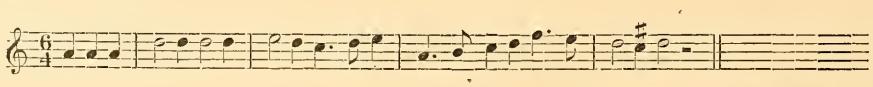
Suivent deux autres formules que la suite du développement et le style musical même nous montrent ne pas appartenir au chant primitif, et dont la seconde n'est d'ailleurs que la répétition (identique à une note près) de celle qui termine le dernier fragment noté. Nous les supprimons dans cette transcription. Enfin le retour du *Kyrie eleison* nous offre les deux dernières périodes suivantes :



Il est évident que de longues vocalises ont été ajoutées à la première période de ce dernier fragment, laquelle, dans sa forme originale, ne comprenait sans doute que les premières notes avec une autre cadence finale. Quant à la dernière phrase, deux fois répétée, elle constitue une conclusion musicale très naturelle et très franche.

En réunissant ces trois fragments dans l'ordre même dans lequel ils se présentent (les deux derniers formant un tout complet symétrique au premier), nous arrivons à reformer ce qui nous paraît être le thème préexistant de la chanson. Celle-ci se composait donc, semble-t-il, de deux phrases musicales formant deux strophes accolées, de quatre vers chacune, ou, dans l'ensemble, un couplet de huit vers, avec *bis* du dernier vers, forme qui n'est aucunement rare dans la chanson française du quinzième siècle.

Et, en effet, la mélodie, dans la suite du développement, se reproduit avec une constante et rare fidélité. Nous la retrouvons dans le *Gloria in excelsis*, présentée dans un autre mouvement, mais une parfaite identité d'intonation : les huit périodes s'y succèdent au superius, presque sans aucun changement de note, sauf l'addition, entre deux membres de phrase, d'un court fragment imposé par les paroles. Quand la matière est épuisée, l'on recommence, en s'arrangeant pour que la première phrase du chant tombe toujours au début d'une division importante du texte sacré. Nous trouvons ainsi notre thème deux fois dans le *Gloria*, sur les mots *Et in terra pax* et *Qui tollis ;* deux fois dans le *Credo (Patrem omnipotentem* et *Et in Spiritum Sanctum);* puis encore dans le *Sanctus*, le *Benedictus*, et dans les deux *Agnus Dei*. A la vérité, à mesure qu'on avance davantage dans l'office, le compositeur introduit un peu de variété et se permet quelques modifications au chant donné ; certains développements du *Credo,* l'*Et incarnatus est,* le *Crucifixus,* ainsi que l'*Hosanna* du *Sanctus* — ce dernier, notamment, fort intéressant comme harmonie, forme et recherche d'expression, — ne doivent presque plus rien à la mélodie préexistante. Encore serait-il possible de retrouver dans l'*Et incarnatus est* certaines traces d'un autre thème, introduit à la fin du *Gloria*, sur le verset *Cum Sancto Spiritu*, qui, tout différent du thème principal, n'en a pas moins, avec son rythme ternaire, un caractère de vieille complainte populaire qui nous invite à l'extraire encore et le reproduire comme ayant contribué à la constitution de l'élément primitif de la messe. Voici ce dernier thème, que je note à six-quatre, et dont la véritable physionomie serait tout aussi bien rendue à six-huit, bien que l'œuvre originale le montre noté en longues et lourdes notes, rondes et carrées :

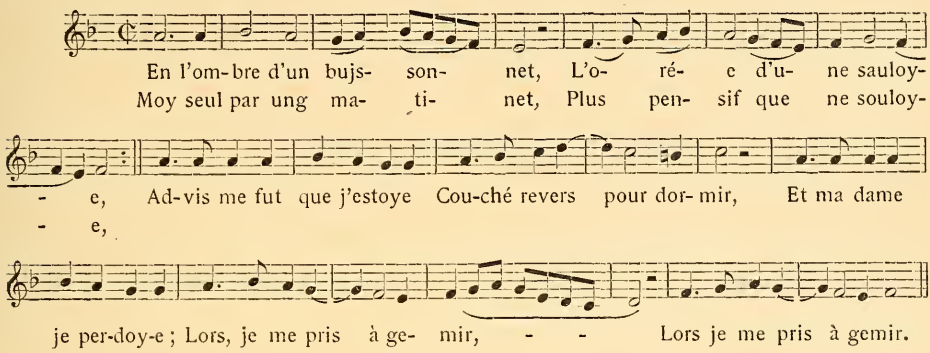


Tel est, au total, l'élément musical de la messe *A lombre dung buissonnet,* de Genet, dit Carpentras. Grâce à cette composition, nous pouvons penser être en possession de la forme mélodique originale de l'antique chanson populaire française.

Sera-t-il possible maintenant de retrouver la chanson populaire même dans son intégrité ?

Interrogeons les documents, et voyons ce qu'ils vont nous répondre.

Le timbre : « En l'ombre » ou « A l'ombre d'un buissonnet », est des plus fréquemment mentionnés dans les écrits des quinzième et seizième siècles. Rabelais l'a compris parmi les cent quatre-vingts chansons énumérées au 33e chapitre du 5e livre de *Pantagruel*. Nous le retrouvons maintes fois à la table des matières des chansonniers de tout genre et de tout style. C'est ainsi que ce vers commence la dix-huitième chanson du manuscrit de la Bibliothèque Nationale, fr. 12.744, publié par MM. Gaston Paris et Gevaert dans la collection des Anciens Textes français, sous le titre de *Chansons du quinzième siècle*. Le morceau est charmant de sentiment et d'expression, plus littéraire il est vrai que franchement populaire : nous le reproduisons d'après cette excellente édition.



En l'ombre d'un buyssonnet,
L'orée d'une sauloye,
Moy seul par ung matinet,
Plus pensif que ne souloye,
Advis me fut que j'estoye
Couché revers pour dormir,
Et ma dame je perdoye;
Lors je me pris a gemir.

Et pour mes pleurs estre escriptz
Prins papier et escriptoire;
De clameurs, pleurs, aussi cris,
Mon cueur feist son inventoire,
Duquel je feis ung memoire
Adressant à mes amours,
Pour m'ouster de l'assessoire
Ou j'abondoye en douleurs.

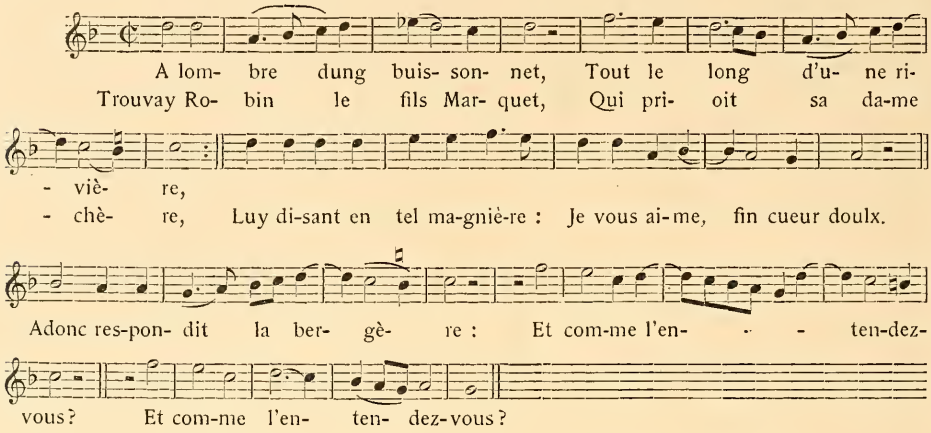
Puis de cueur intencieux
Pour gecter hors fantasie,
Du rousignoul gracieulx
Invocqué la courtoisie,
En luy disant : « Je te prie,
Va saluer de par moy
Ma doulce et loyalle amie
Pour qui je suis en esmoy. »

Et le doulx roussignolet
O sa pleume grivollée
M'a laissé la tout seullet :
Vers m'amye a prins vollée,
Laquelle estoit désolée
Pour mon cas, mais toutesfoiz
Elle fut reconsollée
Par son chant doulx et courtoys.

Et pour ce, amans par amours,
Si faulx semblant point vous pique,
L'oyseau vous donrra secours;
Dont le chant passe musique,
Il scet toute la praticque
D'esjouyr les dolloreux,
Et tout son vouloir applicque
A servir les amoureux.

La mélodie, on le voit, n'a aucun rapport avec celle de la messe de Carpentras; et, bien que les vers soient divisés en couplets de huit vers égaux (coupe qui correspond à celle du chant noté en premier lieu), leur caractère est si peu populaire que nous ne pouvons pas supposer que cette poésie délicate ait été faite pour s'accorder avec la rustique mélodie adoptée par le compositeur.

Cherchons donc ailleurs. Et déjà voici une autre chanson, également notée pour voix seule, qui va nous rapprocher du but de cette enquête. Elle est empruntée au manuscrit de la Bibliothèque Nationale fr. 9346, dit « manuscrit de Bayeux ». La musique en est inédite [1].



A l'ombre dung buissonnet,
Tout le long d'une rivière,
Trouvay Robin le fils Marquet
Qui prioit sa dame chère,

Luy disant en tel magnière :
Je vous aime, fin cueur doulx.
Adonc respondit la bergère :
Et comme l'entendez-vous?

Cette fois, nous avons trouvé. A quelques notes près, nous avons toute la mélodie qui a servi de thème à la messe de Carpentras, ainsi que la poésie de la primitive chanson populaire, tout au moins le premier couplet de cette poésie, car il est visible que la pièce est incomplète : mais nous savons que c'était la coutume, chez les copistes et imprimeurs de musique aux quinzième et seizième siècles, de ne donner jamais que les paroles du premier couplet chanté, et souvent moins encore.

Cette première confrontation nous permet de nous rendre compte de la véritable forme de la mélodie. La disposition des périodes, dans la messe, nous avait fait commettre une erreur : la coupe correspond bien au couplet de huit vers; mais au lieu que les quatre premiers se suivent dans l'ordre, assez anormal, des quatre périodes du premier *Kyrie*, il nous apparaît maintenant que les vers 3 et 4 sont chantés sur la même musique que les vers 1 et 2, la première phrase étant reprise purement et simplement. Il suffit d'ailleurs, pour rétablir cette forme dans la messe, de supprimer le deuxième membre de phrase, que nous voyons maintenant n'être qu'un simple développement, et de reprendre à la seconde partie de la mélodie (*Christe eleison*) son premier membre qui, rattaché à la fin de la première, en forme la conclusion véritable. Quant à cette seconde partie, son deuxième membre, devenu premier, au lieu de représenter un seul vers, comme nous l'avions cru, correspond en réalité à deux vers.

Mais, malgré la très grande ressemblance des deux versions mélodiques,

1. M. Gasté, de Caen, a publié les poésies contenues dans ce manuscrit, mais en en négligeant totalement la musique : lacune d'autant plus fâcheuse que beaucoup de morceaux n'ont conservé que les seuls vers notés sous la mélodie sans donner les couplets suivants. Cette particularité suffisait cependant à indiquer que l'intérêt de ce document est bien plutôt musical que littéraire.

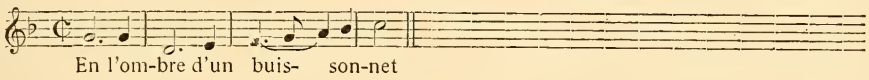
une particularité notable les distingue. Commencées sur les mêmes degrés de la gamme, l'une s'achève en *ré*, l'autre en *sol*. Et, chose singulière, c'est le chant extrait de l'œuvre harmonique qui semble présenter le plus d'unité mélodique, tandis que l'autre, noté isolément, présente d'évidentes anomalies.

La vérité est que ce chant, noté en clef d'*ut* 3e ligne dans le manuscrit, n'est que la reproduction d'une partie d'une composition harmonique, laquelle n'était point la partie principale, mais, pour emprunter au contrepoint sa terminologie si parfaitement à sa place ici, n'était qu'une simple « réponse » au « sujet ».

Cela est si vrai que nous allons pouvoir désigner la chanson en parties de laquelle ce chant est tiré.

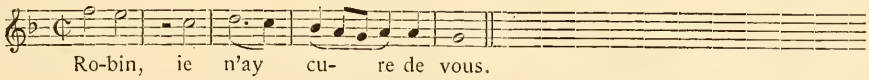
C'est encore le département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale qui nous fournira le document cherché. Celui-ci est un magnifique livre de chansons musicales, notées sur parchemin, avec des enluminures sur fond d'or à toutes les pages et, à la fin, les armoiries de René de Vaudemont, duc de Lorraine; il fut exécuté au commencement du seizième siècle, et porte la cote : Ms. fr. 1597. La plupart des chansons dont il donne la notation sont écrites à trois voix. Tel est le cas pour la chanson : « En lombre dung buyssonnet », dont il donne une version sous le numéro 34.

Or, dans cette chanson, le ténor reproduit presque identiquement (sauf un développement final que nous reproduirons) la mélodie du manuscrit de Bayeux, et ce ténor est bien, suivant l'usage du quinzième siècle, la véritable partie mélodique; mais déjà, avant qu'il entrât, le superius s'était fait entendre, et il avait entonné sa partie de la manière suivante :



Le morceau est donc bien en *sol;* l'entrée du ténor à la dominante n'était en effet qu'une réponse au sujet exposé dans la tonalité principale.

Il n'est pas nécessaire de reproduire cette nouvelle version musicale, puisque, à quelques notes près, elle est parfaitement semblable à la précédente : seule, avons-nous dit, la fin diffère par l'adjonction d'un petit développement et d'un neuvième vers :



Il est manifeste que ce vers ajouté est parasite. Au reste la formule mélodique n'est que la répétition de la formule terminale de la précédente version.

Quant aux paroles, voici le couplet dans son entier :

En lombre dung buyssonnet,
Tout au long dune rivière,
le trouvay le fils Marquet
Qui tenoyt sa dame chère,
Et me dist / Lui disoit } en tel manière :
Je vous ayme, fin cueur doulx.
Adonc respont la bergère :
Et comment l'entendez-vous ?
Robin, ie n'ai cure de vous.

Cette version poétique valait d'être reproduite, car, malgré son vers ajouté, elle est d'une versification plus correcte que la précédente. Dans celle-ci, en effet (et nous aurons encore à faire pour d'autres la même observation), les vers 3 et 7 ont un pied de trop : « Trouvay Robin, le fils Marquet » et « Adonc respondit la bergère ». Cette nouvelle leçon rétablit heureusement, pour l'ensemble de la strophe, la forme du vers heptasyllabique. — A remarquer qu'au 5e vers le superius (voix de femme) chante : « Et me dist », tandis que le ténor (voix d'homme) chante : « Lui disoit », ce qui indique une certaine tendance vers la dramatisation, fort rare dans les chansons en parties des quinzième et seizième siècles.

JULIEN TIERSOT.

(A suivre.)

LES ANCIENNES ORGUES FRANÇAISES

A propos de l'Orgue de Saint-Gervais

(Suite)

Entre ces orgues et ceux que Clicquot ou Lefebvre construisirent un siècle et demi plus tard, presque pas de différences, disions-nous. Cependant, il y eut bien quelques changements, quelques améliorations. Essayons de voir en quoi elles ont consisté.

Les instruments ont pris d'abord plus d'ampleur ; le nombre des jeux s'est accru, et aussi leur diapason. L'orgue de Saint-Godard, en 1632, ne compte que vingt-cinq jeux effectifs, dont un seul 16 pieds; deux, peut-être trois 8 pieds[1] aux claviers à main, un seul 8 pieds aux pédales (pour ce qui regarde, bien entendu, les jeux de fonds). L'orgue de Saint-Gervais, sur les trois mêmes claviers, aura trois 16 pieds et six 8 pieds.

En revanche disparaîtront ces petits jeux de 2 pieds, 1 pied et même moins, dont les facteurs du seizième siècle recherchaient la sonorité perçante. Je ne crois pas qu'on rencontre dans un seul ouvrage du dix-huitième siècle la *fluste douce* de 1 pied, le *flageolet* ou le *sifflet* de 1 pied aussi, encore moins cette *tiercette* citée par Mersenne dans sa liste, et dont le plus gros tuyau n'avait que dix pouces[2].

1. Le jeu appelé *flûte* est alors, aux claviers manuels, toujours un jeu bouché ou à cheminée. Comme dans l'usage on désigne les jeux bouchés tantôt par leur longueur réelle en pieds, tantôt (comme on le fait toujours aujourd'hui) par celle qu'auraient des jeux ouverts de même diapason, on ne peut savoir, quand on lit « flûte de 4 pieds », si ce jeu est à l'unisson du prestant ou du 8 pieds.

2. Le larigot, quinte de la doublette, de 1 pied 1/2, ne se trouve guère que dans les grands instruments où l'on voulait, comme à Saint-Sulpice, réunir tous les jeux connus. C'est le plus petit jeu usité dans la facture d'alors.

Dans cette proscription des jeux aigus, les 4 pieds eux-mêmes seront compris. Du moins se borne-t-on au seul prestant, même dans des orgues considérables, comme celui de Saint-Martin de Tours ou de Saint-Sulpice.

Malgré ces suppressions et ces augmentations que l'on doit approuver, le nombre des jeux de fonds, surtout des 8 pieds, semble médiocre, au regard de ce que nous trouvons dans les instruments modernes. Ce qui nous paraît singulier aussi, c'est l'absence de timbres différents. Aucune sonorité incisive ou mordante ne tranche parmi ces flûtes. Toutes ont à peu près le même caractère de son, doux et plein, agréable, un peu monotone. Il est singulier que les organiers français n'aient pas tiré parti du principe qui permet de diversifier à l'infini la couleur de ces séries sonores. C'est surtout, on le sait, en modifiant le rapport de la longueur du tuyau (toujours fixe pour une note donnée) avec son diamètre, que les facteurs arrivent à ce résultat. Depuis le seizième siècle au moins, ce procédé était connu des ouvriers allemands, qui savaient ainsi augmenter à leur gré le nombre de leurs jeux. Dans un tableau fort bien conçu, Prætorius classe par familles ceux que l'on construisait de son temps, vers 1615. Leur nombre s'accrut fort par la suite, et au dix-huitième siècle on emploie couramment tous ceux encore qui sont en usage aujourd'hui.

Ces sonorités tour à tour incisives et tranchantes, claires, douces, flûtées, sombres ou sourdes, offraient aux artistes d'innombrables ressources. Les fonds présentaient une vigueur et une variété assez grandes pour qu'on pût presque se passer des jeux d'anches, fort négligés en général des facteurs allemands[1], si ce n'est aux pédales.

1. Il faut dire aussi qu'en Allemagne, les orgues, destinées à soutenir le chant des fidèles plutôt qu'à briller dans des morceaux à effet, devaient être composées en conséquence.

On trouvera la description de plusieurs de ces instruments dans l'ouvrage de M. A. Pirro, *L'Orgue de S. Bach*, Paris (1895). Les orgues qu'il cite sont ceux que Bach eut à jouer dans sa carrière d'organiste. Voici à titre de curiosité la composition de l'orgue de Sainte-Marie de Lübeck, tel qu'il était, sinon à l'époque où D. Buxtehude en était titulaire et où Bach allait l'entendre, du moins quelques années plus tard.

HAUPTWERK (GRAND-ORGUE)

1. Principal	16 pieds	6. Rohrflœte	4 pieds	10. Scharff (4 rangées)	
2. Quintatœn	16 »	7. Nassat	3 »	11. Trompete	16 pieds
3. Octav	8 »	8. Rauschpfeife (7 rangées).		12. Trompete	8 »
4. Spitzflœte	8 »	9. Mixtur (7 rangées)		13. Zinck (Jeu d'anches)	8 »
5. Octav	4 »				

UNTERWERK (POSITIF)

1. Bordun	16 pieds	6. Octav	4 pieds	11. Fagot	16 pieds
2. Principal	8 »	7. Spitzflœte	2 »	12. Bærpfeife	8 »
3. Rohrflœte	8 »	8. Sesquialtera.		13. Trichter regale	8 »
4. Viola di Gamba	8 »	9. Mixtur (4 rangées)		14. Vox humana	8 »
5. Quintatœn	8 »	10. Scharff (5 rangées)			

BRUSTWERK (RÉCIT)

1. Principal	8 pieds	7. Mixtur.		(Dans une boîte expressive, les jeux suivants) :	
2. Gedackt	8 »	8. Cimbal.			
3. Octav	4 »	9. Oboe	8 pieds	12. Flute	8 pieds
4. Rohrflœte	4 »	10. Cromorn	8 »	13. Trompete	8 »
5. Nassat	3 »	11. Regal	8 »	14. Vox humana	8 »
6. Sesquialtera.					

PEDAL

1. Principal	32 pieds	6. Nacht horn	4 pieds	11. Basson	16 pieds
2. Principal	16 »	7. Octav	2 »	12. Trompete	8 »
3. Subbass	16 »	8. Mixtur (6 rangées).		13. Trompete	4 »
4. Octav	8 »	9. Posaune	32 »	14. Cromorn	8 »
5. Gedackt	8 »	10. Posaune	16 »		

Les jeux expressifs du Récit, quelques autres aussi sans doute, ont dû être ajoutés postérieurement à l'instrument primitif.

En France, au contraire, montres, flûtes ou bourdons ne sont que des variétés d'un timbre unique. Les jeux ouverts ont bien un peu plus d'éclat, un son moins mat que les autres, mais cette différence est peu de chose. Bien plus, loin de chercher à donner aux jeux identiques du grand-orgue, par exemple, et du positif une personnalité distincte, on s'efforce — et Dom Bédos qui, dans son *Art du facteur d'orgues* (1766), résume excellemment les règles de cette école, le recommande expressément, — de les faire exactement sur le même modèle, d'une taille moyenne ou large.

On ne se départit de cette uniformité que pour certains jeux spéciaux de mutation, auxquels on consacre des variétés déterminées de tuyaux. C'est ainsi que des flûtes de moins grand diamètre que la taille ordinaire furent affectées aux fournitures et aux cymbales, tandis que les tuyaux du cornet étaient d'un module très large, afin d'obtenir un timbre plein et sourd pour chacune des notes isolées devant se fondre en une seule. De même, les tuyaux à cheminée furent réservés à la flûte de 4 du positif et aux flûtes en fuseau au-dessus du nasard[1].

Aussi n'y avait-il pas grand intérêt à multiplier les fonds. Ces séries de tuyaux analogues, même très nombreuses, n'auraient jamais produit d'effets de force, jamais d'accents pénétrants.

Quelle que soit la grandeur de l'instrument, on ne trouve donc que deux ou trois 8 pieds, très rarement quatre, à chaque clavier : quantité suffisante pour soutenir les séries de mutation et leur fournir la base nécessaire. C'est à l'emploi de ces derniers jeux qu'on a recours pour varier le timbre et l'intensité des ensembles.

Parmi les fonds, aucun n'était propre à exposer en solo une mélodie accompagnée, tranchant nettement sur les voix accessoires de l'harmonie[2]. On en comprend facilement la raison. Seules quelques flûtes de récit ou d'écho pouvaient s'essayer, quelquefois, à ce rôle : ou bien encore telle combinaison de fantaisie, anciennement pratiquée : par exemple le mélange de la doublette ou du flageolet de 1 pied avec le bourdon de 16 ou de 8.

Mais de tels effets, fort bons pour les traits rapides de quelque passage en *diminution*, n'eussent pas convenu pour faire entendre une véritable mélodie. Seuls, les jeux d'anches avaient un timbre assez pénétrant, une sonorité assez distincte de celle des jeux accompagnateurs. Cromorne, voix humaine[3],

1. On trouve aussi, dans quelques orgues, surtout au récit, des flûtes de forme conique évasée. « Ces flûtes, dit Dom Bédos, ont plus d'éclat que les autres et sont d'un bon effet dans l'ensemble. » C'est le jeu que Prætorius et les Allemands appellent *Dulzaen, Dolcan, Dolcian* ou encore *Portunal*.

2. Dom Bédos cite cependant un jeu propre sans doute à cet usage, mais fort rare. « Un autre jeu, dit-il, qui n'est pas encore bien connu en France, c'est la Basse de Viole... C'est un 8 pieds pour la hauteur des tuyaux : mais pour la grosseur on suit la taille du Prestant. Il est assez difficile de le mettre au point qu'il faut pour qu'il imite la vraie Basse de Viole. Quoique ce soit un 8 pieds, on le fait octavier et parle à l'unisson du Prestant. Il y en a qui en font un jeu composé en y ajoutant une seconde rangée de tuyaux qui sonnent une octave plus haut... »

Du temps de Mersenne on avait déjà tenté d'imiter le jeu de la viole « par des unissons », comme dit l'auteur.

Quant au jeu que Dom Bédos décrit succinctement, c'est simplement la *gambe* des facteurs allemands qu'on eut l'idée d'imiter.

3. A propos de ce jeu, simple perfectionnement de l'antique régale, voir ce que dit Mersenne : « Encore que les anches des orgues n'expriment pas si bien les voix humaines que les perroquets qui rient et parlent si parfaitement... néanmoins elles imitent de si près la voix que plusieurs y sont trompés, et surpassent si fort tous les autres tuyaux que leur harmonie perd son lustre en présence de celle des Voix Humaines comme les estoiles perdent leur lumière à la clarté du soleil. »

trompette : voilà les voix favorites de l'orgue quand il récite, ou quand il veut mettre en relief une mélodie sise au milieu de l'harmonie, « en taille », comme on disait alors. Aussi tous les efforts des facteurs tendront-ils à augmenter le nombre de ces jeux de solo, en s'efforçant d'imiter le timbre des instruments de l'orchestre.

C'est d'abord la *musette*, connue déjà à la fin du XVIIe siècle[1] : on en faisait usage surtout dans les petites orgues. On invente ensuite le *hautbois*, dans les premières années du XVIIIe siècle sans doute, car ce jeu était encore assez récent à l'époque où Dom Bédos écrivait[2]. Enfin Clicquot généralise le jeu de *basson-clarinette*, que nous avons rencontré à Saint-Gervais, et dont il est peut-être l'inventeur.

A côté de ces jeux d'anches, certains jeux de mutation se prêtaient au même usage. Un des plus anciens jeux de l'orgue, le cornet, était la voix favorite des soli brillants et rapides; seul de sa famille, il a su garder ce rôle prépondérant, en partie du moins, même encore de nos jours. Il est très remarquable, si l'on y réfléchit, qu'on ait eu de si bonne heure l'idée de reproduire le son unique d'un instrument par la réunion des cinq sons fondamentaux que donnent les cinq rangées de tuyaux du registre de cornet[3]. Mersenne remarque très justement que c'est à la présence de la tierce supérieure que ce jeu doit sa ressemblance avec l'instrument dont il porte le nom. Cette tierce lui donne un aigu spécial, quelque chose de tranchant et de pénétrant que rien ne pourrait remplacer[4].

Le nasard seul, adjoint au bourdon et à la flûte de 4, ou à quelques autres fonds appropriés, formait aussi un jeu de récit. Le timbre est clair et mordant, sans aigreur; il rappelle assez celui de jeux plus modernes, la gambe par exemple.

Pour que de telles combinaisons soient vraiment agréables, il faut, il est vrai, une justesse irréprochable, puis une exacte proportion entre la force des fonds et du jeu de mutation. Aussi ne serait-ce pas à Saint-Gervais que je conseillerai de tenter cette expérience : l'état de l'instrument en rendrait le charme contestable. Mais qu'on l'essaie une fois sur un orgue moderne, par exemple

1. Mersenne indique une combinaison pour imiter cet instrument : « Le jeu du Cromorne, dit-il, adjouté au Nazard contrefait parfaictement la musette... »

2. « Quelquefois, dit encore Mersenne, le jeu du Cornet que l'on met tout au long sans le recouper lorsqu'il y a deux claviers dans l'orgue est meslé avec le Tremblant et avec le Cléron; il fait un jeu très excellent lequel imite plutôt les hautbois que le cornet à bouquin... »

3. On sait que le cornet se compose à l'orgue de cinq rangs de tuyaux pour chaque note, donnant respectivement : 1° le son fondamental; 2° son octave; 3° la quinte de cette octave, douzième du son fondamental; 4° la quarte au-dessus de cette quinte, double octave du premier son ; 5° la tierce au-dessus de cette double octave. Pour que le jeu soit bon, il faut que les cinq sons se fondent parfaitement en un seul qui se colore alors d'un timbre incisif et mordant très spécial, sans qu'un seul, prédominant mal à propos, puisse être perçu à part. Cette absorption complète des harmoniques est nécessaire dans toutes les combinaisons où s'emploient les jeux de mutation.

4. Si le cornet est le premier instrument de musique qu'on ait cherché à reproduire à l'orgue, il le doit sans doute au rôle important que « les cornets de musique », comme on disait, jouaient depuis longtemps dans la musique d'église. « Les musiciens, dit Mersenne, ont inventé plusieurs instruments pour les mesler avec les voix et pour suppléer le défaut de celles qui font la Basse et le Dessus... c'est pourquoi l'on use du Basson, de la Sacquebute et du Serpent comme l'on se sert du Cornet pour suppléer celles du Dessus qui ne sont pas bonnes pour l'ordinaire... Cet instrument doit sonner la musique presque toute en diminution... ceux qui en entendent bien l'usage et la pratique... sonnent une chanson de 80 mesures sans reprendre leur vent ou leur haleine, dont le sieur Quiclet, musicien du Roy, a fait voir l'expérience à plusieurs... »

Claude Quiclet, dont Mersenne vante souvent le talent de virtuose, était, dans la première moitié du XVIIe siècle, un des trois « dessus muez à cornet » de la chapelle du roi.

sur l'excellent orgue d'étude de la *Schola*, qui contient les jeux nécessaires. On jugera de l'effet et l'on pourra comprendre quelles ressources particulières, même en dehors des ensembles, les anciens organistes tiraient des combinaisons de cette nature, dont l'usage est aujourd'hui presque entièrement périmé.

A côté de cette instrumentation de détail, dont nous ne pouvons citer que quelques traits, et que chaque artiste traitait d'ailleurs à sa façon, suivant son génie propre, il y avait certaines combinaisons par groupes, établies sur des traditions fixes et d'un usage général. Chacun de ces effets était affecté à l'exécution d'un genre de pièces spécial.

Nous avons déjà vu la masse entière des jeux d'anches servant à l'exécution des fugues graves, procédé propre aux organistes français. Cet emploi des trompettes et clairons était ancien. Nivers[1] recommande déjà d'exécuter les fugues « *sur la trompette sans tremblant* ». Comme, à mesure que les orgues s'agrandissaient, on redoublait les trompettes et les clairons, on en vint à se servir, pour ce genre de morceaux, de la famille entière des jeux d'anches réunis.

Si, à ces jeux, s'ajoutait le grand cornet avec les prestants, c'était le mélange dit *Grand-Jeu*, fort usité pour l'exécution des préludes graves : D. Bédos observe que l'adjonction du cornet émousse le brillant des anches et leur enlève une partie de leur finesse. Cette combinaison n'en est pas moins d'un usage général. Les sons tranchants du cornet donnaient plus de force aux dessus des trompettes et des clairons, toujours plus faibles que le médium ou les basses : ce timbre de transition s'unissait fort bien aux sonorités brillantes de l'ensemble.

Toutes les registrations où les anches sont employées servaient aux morceaux lents, modérés du moins. Ces jeux, de leur nature même et si bien établis qu'ils fussent, étaient toujours un peu lents à parler. Dans la vitesse, la beauté de leur timbre, leur finesse et leur force de pénétration n'eussent pu se faire valoir. Pour les fugues « de mouvement », comme on disait, pour les fantaisies rapides, les traits de virtuosité, vifs et puissants en même temps, on se servait des diverses variétés du *Jeu de tierce*. C'est, dit Boyvin[2], organiste de Notre-Dame de Rouen, celui « *qui pince le mieux et qui approche le mieux de l'oreille* ». C'est aussi celui dont on fait le plus d'usage à tous les claviers, tant pour l'accompagnement que pour l'ensemble.

HENRI QUITTARD.

(A suivre.)

LES FÊTES MUSICALES D'AVIGNON

Les fêtes musicales religieuses et d'art comparé, organisées en Avignon par la *Schola*, ont de beaucoup dépassé ce que l'on pouvait espérer quant au succès. Plus de cinq cents congressistes se sont rendus dans la cité des Papes,

1. 1er Livre d'orgue, 1665.
2. 1er Livre d'orgue, 1690.

et les églises, comme les salles où se donnaient les diverses manifestations des fêtes, ont été trop exiguës pour contenir la foule des auditeurs. Jamais la *Schola Cantorum* ne s'est trouvée à pareille fête et jamais aussi il ne lui avait été donné une occasion aussi favorable de mettre en valeur et aussi complètement tout ce que comporte sa doctrine aussi bien en art musical qu'en théorie esthétique générale. La *Schola* est avant tout « *latine* », elle croit que c'est encore sur notre vieil édifice latin que l'on pourra édifier des architectures nouvelles. C'est de nos monastères de France et d'Italie que se sont envolés les plus délicats de nos alléluias et de nos répons grégoriens et médiévaux ; c'est de notre vieux sol français que se sont élancées, pour enchâsser ces dentelles de notes, ces dentelles de pierre incomparables, nos cathédrales ; c'est de nos vieux dialectes romans que se sont forgées ces incomparables chansons de troubadours dont nous sommes si riches, et qu'enfin, émanation de toutes ces merveilles, a germé spontanément sur ces ruines notre incomparable *chanson populaire,* que l'Europe aura le devoir de nous envier quand elle en connaîtra l'infinie poésie et la captivante musique. C'est pourquoi, résumant cet ensemble de doctrines, nous avons demandé, non à un musicien, mais à un littérateur impeccable, un conférencier incomparable, nous avons nommé M. F. Brunetière, de nous résumer, comme *introït* à ces fêtes, les caractères essentiels et aussi les défauts du *génie latin*. Ces défauts, la foule de la rue s'était chargée à elle seule de les mettre en valeur et point n'a été besoin au conférencier de parler de notre emballement, de notre manque de sérieux souvent. La jeunesse républicaine d'Avignon, ou plutôt une jeunesse de faubourg salariée par un gros bonnet du dreyfusisme en Avignon, a répondu par des huées et des sifflets venus de la rue aux applaudissements frénétiques de l'auditoire. La bagarre faillit dégénérer en émeute et dura deux soirées ; quelques prêtres et quelques laïques furent malmenés, certains furent même blessés, il y eut des habits déchirés et maculés d'ordures, des devantures défoncées, il y eut des martyrs de la cause, mais rien de tout ceci n'empêcha le succès, qui fut considérable, et les salles et églises de se remplir d'une foule recueillie, tandis que — comme le dit si spirituellement M. P. Aubry dans son beau compte rendu des fêtes paru dans le *Correspondant*, — au « dehors, la symphonie populaire grondait sa basse continue, et la basse continue, a fait observer le maître d'Indy, est un détestable procédé ». Et dire que M. Bordes, en ouvrant le Congrès, nous le verrons tout à l'heure, ne nous parlait que d'assises pacifiques et d'ententes cordiales ! La presse d'Avignon a du reste été unanime pour déplorer ces manifestations, et le *Petit Vauclusien* lui-même, journal radical, saluait ces artistes qui venaient sans arrière-pensée faire de l'art, rien que de l'art, et que l'on allait recevoir à coups de pierres ! La *Schola*, elle aussi, devait souffrir comme tous des conséquences de l'*Affaire*. Elle y a payé son tribut. Mais rendons compte méthodiquement des fêtes sans rien omettre.

*
* *

Elles ouvrirent par le chant du *Veni Creator*, le jeudi 3 août, à quatre heures de l'après-midi, à la métropole de Notre-Dame-des-Doms, devant une assemblée

immense ; l'eglise était comble, où se comptaient plus de cent cinquante prêtres présidés par deux Évêques : S. G. Mgr Sueur, Archevêque d'Avignon, président d'honneur des fêtes, l'âme de cette belle manifestation d'art, et S. G. Mgr de Cabrières, Évêque de Montpellier, venu pour assister son métropolitain et goûter, en fin lettré et artiste délicat, et la belle parole de M. Brunetière et les chants que, pendant trois jours, allaient redire les *Chanteurs de Saint-Gervais,* de Paris, et les *Chanteurs de Saint-Joseph*, de Marseille, unis dans une féconde émulation vers le beau. Après le chant du *Veni Creator*, Mgr Sueur monta en chaire et, en quelques mots, voulut bien souhaiter la bienvenue aux congressistes accourus de loin (certains arrivaient de Tarbes, d'Evreux, de Besançon), à la *Schola,* à ses chefs et aux vaillants chanteurs qui l'assistaient. La récitation du chapelet commença aussitôt. On sait que, dans une pieuse et délicate intention, la *Schola*, s'autorisant de la fête de saint Dominique, restaurateur de la dévotion du saint Rosaire, de la fête de Notre-Dame-des-Neiges, qui clôturait les assises, et de la consécration de la métropole à la très sainte Vierge, voulut consacrer elle aussi ce *triduum* à la Mère de Dieu. C'est ainsi que les trois principales manifestations religieuses des fêtes célébrèrent les mystères, joyeux, douloureux et glorieux, du saint Rosaire, commentés musicalement par des motets et pièces grégoriennes succédant aux dizaines de chapelet récitées par la foule. Il se dégagea de ces cérémonies une atmosphère de piété qui ne fut pas sans donner à l'ensemble de ces fêtes un caractère hautement chrétien qni n'échappa à personne. Les motets exécutés le premier jour furent : de Palestrina, l'admirable *Ave Maria*, à quatre voix, véritable madrigal spirituel à la Vierge chantant merveilleusement le mystère de l'Annonciation ; de Vittoria, le beau *O magnum mysterium* de la fête de la Nativité, et enfin, pour le mystère : *Jésus retrouvé dans le temple*, un dialogue spirituel de M. Ch. Bordes, emprunté au texte d'une communion et composé expressément pour la circonstance, la musique palestrinienne n'ayant pas présenté aux organisateurs un motet correspondant à ce mystère. Pour les deuxième et quatrième mystères, *Visitation* et *Purification*, ce fut le chant grégorien qui fournit les deux exemples, deux admirables exemples : l'offertoire *Beata es* et l'alléluia *Senex portabat*. La cérémonie se termina par le salut, où les Chanteurs exécutèrent le *Tantum ergo* de M. F. de La Tombelle et, pour terminer, le joli et populaire cantique du Père Lhoumeau, *Par l'Ave Maria*. En terminant, nous ne saurions trop louer l'admirable ensemble des deux maîtrises de Marseille et de Paris réunies, les voix délicieuses des soprani et alti, quarante enfants de Don Bosco, où se mêlaient les jolies voix des dames de Saint-Gervais, et au lutrin des hommes, ces voix chaudes de Marseille où se mêlaient aussi les voix de ténors et de basses de Saint-Gervais, si souples et si attentives. L'ensemble était vraiment merveilleux et pour les chanteurs mêmes c'était un plaisir de se sentir unis dans « *de si bon ouvrage* », comme on dit à Paris comme à Marseille. Le modeste et si savant abbé Grosso, maître de chapelle, dirigeait les chants grégoriens, ayant voulu, dans sa modestie exagérée, laisser à M. Bordes la direction des chants palestriniens. Cette première audition des fêtes fut vraiment admirable.

A la sortie, c'était le soleil du Midi qui donnait et qui surchauffait les pierres des vieux palais et les esprits. On cuisait littéralement sur les degrés du *Pater* et l'admirable paysage qui se découvre de cet incomparable rocher des Doms étincelait. En quelques instants la foule s'engouffrait sous le porche du petit séminaire, ce délicieux palais des anciens Archevêques d'Avignon, merveille d'architecture du quinzième siècle, dont le *patio* intérieur, couvert d'un vélum, garni d'une estrade, décoré d'écussons et de pampres verts, formait vraiment un décor délicieux, frais à souhait, pour nos assises. En un clin d'œil, on s'y écrasa. Nosseigneurs présidaient, les fenêtres se garnirent de grappes humaines, les toilettes claires des dames jetaient une note gaie dans les sombres soutanes, la joie méridionale régnait.

M. Ch. Bordes, montant sur l'estrade, prit la parole au nom de la *Schola*, et en quelques mots improvisés en chemin de fer remercia S. G. Mgr l'Archevêque et les organisateurs locaux d'avoir aidé la *Schola Cantorum* à donner cette belle et pacifique manifestation (on le croyait du moins) d'art chrétien.

Voici un fragment de l'allocution de M. Charles Bordes :

Permettez-moi de venir vous remercier, au nom de la *Schola Cantorum*, de l'empressement que vous avez mis à la seconder dans l'œuvre à laquelle elle s'est consacrée, en accourant à ces assises de musique religieuse que, grâce au précieux encouragement d'un prélat éclairé et plein d'initiative, nous avons pu organiser en Avignon.

— On a voulu souvent représenter la *Schola* comme une œuvre de combat ; certes, elle a conscience de sa tâche et sait mesurer l'effort qui lui reste à faire pour conquérir les positions qu'il lui faut obtenir pour voir triompher dans toute la France ses idées, qui sont celles de tous les vrais amis de l'art religieux dans le monde catholique, mais elle veut, tout en combattant les armes à la main, que ces armes soient pacifiques. Elle a foi dans le passé, et espérance dans l'avenir. Quant au présent, c'est avec la plus parfaite charité qu'elle veut lutter pour le triomphe de la cause qu'elle proclame et défend. Aussi, que cela soit bien dit ici, nous ne venons pas ouvrir en Avignon *un congrès à discussion*, mais des *assises pacifiques* où nous ferons entendre les plus beaux exemples de ce que nous croyons être le véritable art religieux. Nous ne redoutons pas les adversaires, mais nous croyons plus intéressant de chanter que de nous battre. Aux auditions musicales, s'ajouteront des communications et conférences. Que ces conférences ne soient pas prétexte à stériles disputes. Ce que nous croyons être le *vrai*, nous entendons le *prouver*, le faire admettre, et surtout le *faire aimer*. Ce n'est pas par des chimères de cabinet et des discussions à perte de vue, alors que bien des matériaux manquent encore à beaucoup pour discuter et surtout comprendre le sens des choses, que nous voulons réformer le monde, c'est *en chantant*, en nous adressant au mystérieux sentiment de musique qui dort au fond de nos êtres, si impressionnables et si intuitifs. Par là nous entendons triompher, car du moment que l'*on aime*, on a des chances d'arriver à la foi. C'est par la charité que l'idée chrétienne a conquis le monde. Puisque c'est *beau*, c'est *bon*, donc aimons-le, cet art qui dégage un si mystérieux sentiment de beauté.

. . . . . .

. . . . . .

*
* *

Sur la proposition de M. Ch. Bordes, M. Goudareau, le délicat amateur avignonnais, compositeur de mérite, fut nommé par acclamation président du bureau du Congrès et assisté de quatre assesseurs ou plutôt de deux, MM. Palun et Tracol, car MM. V. d'Indy et Ch. Bordes, obligés d'aller faire la répétition générale de l'audition Perosi-Franck (on ne perdait pas son temps en Avignon), s'étant excusés, la parole fut donnée à notre collaborateur et ami M. P. Aubry, qui revendiqua le droit et l'urgence des études musicologiques dans toute restitution liturgique et musicale. Travail fort goûté et applaudi. A

Avignon, on ne fit pas que chanter , on travailla aussi, et ce fut merveille de voir chaque matin, malgré l'heure matinale, cette troupe de fidèles conduits par leur pasteur venir entendre la parole de M. Gastoué et, livre en main, faire sa partie dans un chœur grégorien improvisé, ce qui prouva à Nosseigneurs comme au dernier de leurs desservants que le *chant grégorien*, tel qu'il s'enseigne à Solesmes, est populaire. A eux trois, MM. Aubry, Gastoué, et Ch. Bordes ont vraiment fait de bonne besogne. Le succès immense remporté par la messe grégorienne de Saint-Didier le lendemain le prouvera.

*
* *

Le soir, à 8 h. 1/2, conférence de M. Brunetière à la salle de la Mairie, qu'avait bien voulu nous concéder la municipalité d'Avignon, qui, dans toute cette affaire, fut d'une courtoisie parfaite, courtoisie qui ne fut pas du goût des électeurs de M. Pourquery de Boisserin, homme politique mais aussi artiste et avocat de talent, le prêt de la salle municipale ayant été la cause avouée ou plutôt le prétexte de toute la bagarre qui va si malencontreusement troubler la fête de l'esprit que nous réservait M. Brunetière. A l'heure dite, malgré les troubles qui ne font que commencer, la salle était comble, et quelle assistance! Les deux Evêques et un prélat romain, les vicaires généraux et tout ce qu'Avignon compte d'*intellectuels* au bon sens du monde.

La séance s'ouvrit par une allocution charmante du président du bureau, M. Goudareau, que nous sommes heureux de publier ici.

MESSEIGNEURS,
MESDAMES, MESSIEURS,

Vit-on jamais en cette ville une telle intensité de vie intellectuelle ?

Des maîtres de la parole, des écrivains renommés, des compositeurs éminents, de fins critiques d'art, des musicologues érudits s'y donnent rendez-vous pour y tenir des assises de musique religieuse et d'art comparé.

C'est la fête de l'esprit. Honneur aux lettres ! Honneur à l'art !

Spectacle réconfortant, plein de promesses pour la renaissance du bon goût, la culture du beau, le développement de l'art sous ses formes multiples, *sa mise en place et à sa place,* selon la formule de M. Vincent d'Indy, la cause de la décentralisation dans le domaine de la pensée.

Ce nous est un honneur d'accueillir une telle pléiade de savants, d'artistes et d'hommes distingués par leur savoir et leur compétence dans des questions techniques, — un devoir agréable de leur souhaiter la bienvenue et de leur dire combien notre reconnaissance leur est acquise pour le choix qu'ils ont fait, comme terrain de leurs travaux et cadre de leurs fêtes, de l'antique cité papale, fière de sa vieille renommée littéraire et artistique.

Monseigneur, grâce à votre haut patronage, à votre bienveillant et ferme appui, à votre large intervention dans la préparation de ces fêtes placées sous votre présidence d'honneur, à laquelle Votre Grandeur nous permettra d'associer votre suffragant, Mgr de Cabrières, Evêque de Montpellier, — la *Schola Cantorum* a ouvert ses assises pacifiques, et les Chanteurs de Saint-Gervais, qui en sont la première création, ont déjà fait entendre les merveilles du chant grégorien et des maîtres du seizième siècle sous la direction de M. Charles Bordes, cet artiste de haute valeur, l'âme de ce congrès, apôtre de la cause du véritable chant religieux qu'il sait défendre si éloquemment par la parole, par la plume et par les résultats superbes de son enseignement.

Je ne signalerai pas les diverses manifestations de ces fêtes littéraires et musicales où les artistes du chant les plus en renom et les chanteurs de Saint-Joseph de Marseille, dignes émules de ceux de Saint-Gervais, grâce à leur chef expérimenté Dom Grosso, vont prêter leur gracieux concours; qu'il me soit permis néanmoins de faire une exception pour la grande exécution de demain qui dépassera en splendeur les espérances les mieux justifiées.

Le brillant élève de César Franck, devenu maître à son tour, l'éminent auteur de *Fervaal*, cette œuvre qui atteste l'un des plus puissants efforts de rénovation de la musique lyrique con-

temporaine, M. Vincent d'Indy, l'un des membres fondateurs de la *Schola Cantorum*, que nous pouvons considérer comme un peu nôtre, car les collines du Vivarais se baignent dans le Rhône, dirigera une sélection des *Béat tudes* de César Franck, œuvre saine, forte, profonde de conception, géniale en certaines de ses parties.

M. Charles Bordes, membre fondateur lui aussi de la Société qui est l'inspiratrice de ce congrès et qui s'est fait l'initiateur en France de l'œuvre récente de Don Lorenzo Perosi, fera goûter les beautés captivantes, la noble simplicité, le souffle puissant qui règnent dans la *Résurrection du Christ*, — cet oratorio où le jeune maître italien, à peine connu et déjà presque célèbre, a cherché à rajeunir nos formes musicales par des emprunts fréquents faits à l'échelle grégorienne. Il prouve ainsi, une fois de plus, qu'il n'y a pas de meilleur guide pour les novateurs que la tradition la plus reculée.

A demain donc les grandes émotions musicales, à ce soir la veillée littéraire. Mon premier devoir est de saluer l'éminent conférencier, publiciste, professeur, dont la supériorité et la maîtrise incontestée s'exercent avec un rare éclat par la parole et la plume, à l'Ecole Normale, au Collège de France, à la *Revue des Deux-Mondes* qui est sa maison. J'ai nommé M. Ferdinand Brunetière, de l'Académie française.

Je salue cette haute personnalité du monde des lettres, la priant d'agréer les hommages respectueux des membres des divers comités de ce congrès et des auditeurs de cette conférence, unis dans un même sentiment de reconnaissance, car M. Brunetière est de ceux à qui on va, tandis qu'ici il vient à nous.

Les règles ordinaires du déplacement sont violées à notre avantage ; nos remerciements en sont doublés.

Lire une page de M. Brunetière, son admirable conférence de Dijon sur Bossuet, par exemple, constitue une jouissance littéraire de premier ordre ; mais combien est plus délectable encore de recevoir la leçon du maître lui-même, sous les inflexions de sa voix, au moment où elles soulignent la justesse et la profondeur de ses jugements, les finesses de sa pensée et de son dire !

Je me reprocherais d'insister sur une conviction faite dans tous les esprits, et je ne veux pas retarder davantage le désir de cette réunion distinguée, de se trouver suspendue aux lèvres de l'éminent conférencier.

Elle me permettra cependant de remarquer que le titre de cette conférence : *Le Génie latin*, vibrant comme un appel de trompette épique, rappelle à la terre de Provence que de ses flancs les racines que la latinité y avait laissées enfouies produisirent, un jour, à la suite d'une poussée vigoureuse, sous l'éclat de son soleil, un poète du nom de Frédéric Mistral.

La parole est à M. Brunetière, pour sa conférence : *Le Génie latin*.

Nous ne saurions mieux faire que d'emprunter à M. Pierre Aubry et à son article du *Correspondant* le compte rendu de cette soirée inoubliable. Quant à la conférence de M. Brunetière, nous la publierons en son entier dès le prochain numéro de la *Tribune*. N'oublions pas qu'elle a été faite sur notre demande et qu'elle a été un des joyaux de nos fêtes, nos lecteurs nous sauront gré de la leur avoir fait connaître. La parole est à M. Aubry.

M. F. Brunetière a été l'orateur que l'on sait : si, pendant tout le temps que nous l'avons écouté, il n'a que peu parlé musique, il n'est pas moins vrai que le charme de son éloquence et l'harmonie parfaite de sa pensée avec la forme qui l'exprimait a éveillé chez tous les auditeurs la sensation d'une musique lointaine, que l'on sent en soi-même et que l'on devine plutôt qu'on ne l'entend.

M. Brunetière parlait ce soir-là du génie latin, et devant une salle plus que comble, il commençait à développer cette idée, que si, malgré un apport considérable d'éléments germaniques, anglo-saxons, sémites et autres, nous sommes restés Latins, c'est par un effort de volonté consciente et un effet de sympathie séculaire : à ce moment, par les fenêtres entr'ouvertes, montèrent une grande clameur et des coups de sifflets, c'était la protestation annoncée contre la manifestation soi-disant clérico-monarchiste. Le conférencier ne se trouble guère et continue par les caractéristiques du génie latin : le trait dominant en est le sens de l'universalité, si bien que si l'on peut dire que tout ce qui n'est pas clair n'est pas français, il est aussi vrai que tout ce qui n'est pas universel n'est pas latin ; de ce caractère primordial vont découler tous les autres, le sentiment de la réalité et la conception sérieuse de la vie qu'ont eus les Latins, le sacrifice de soi-même à l'idée patriotique : ici, l'orateur a de très beaux développements dont la salle le remercie avec force applaudissements. Du dehors, toutefois, les sifflets montent plus nourris, et sur l'estrade arrive, l'habit déchiré en plusieurs endroits, Ch. Bordes, que les manifestants avaient pris comme otage et quelque peu maltraité. A ce moment, des dames prennent peur et

veulent s'en aller : impossible ; la mairie, où a lieu la conférence, est cernée, et un millier d'auditeurs venus pour entendre parler belles-lettres et beaux-arts est bloqué par un millier d'énergumènes armés de matraques et de gourdins. M. Brunetière continue, et sa voix se perd un peu entre les huées du dehors et les applaudissements du dedans : il dit que ce génie latin peut avoir ses défauts, manquer de souplesse et de grâce. Quelques pierres viennent bien casser des vitres ; mais la séance continue. Néanmoins, poursuit l'orateur dans une éloquente péroraison, quels que soient les défauts, n'amoindrissons pas notre mérite dans une admiration exagérée des autres civilisations, prenons-leur ce qu'elles ont de grand et de beau, mais sans chercher à substituer leur personnalité à la nôtre, car on ne peut raisonnablement être « le concitoyen de tout homme qui pense ». Songerions-nous à cesser d'être Latins, l'humanité ne le voudrait pas.

La conférence finie, il fallut sortir : des ruses subtiles et la présence des gendarmes écartèrent les aimables anarchistes, qui se consolèrent en chantant la *Carmagnole* de n'avoir pu mettre à mal qu'un seul pauvre curé et l'habit noir de Ch. Bordes : maigre résultat d'une manifestation aux origines obscures.

L'abondance des matières nous oblige à remettre au prochain numéro la suite de notre compte rendu, forcément considérable, car il nous restera aussi à parler et des congressistes qui honorèrent nos fêtes (nous publierons même la liste de tous ceux dont les noms nous sont connus), et surtout du résultat de nos assises, la création probable et même assurée d'une succursale de notre école pour le Midi, et la résurrection de la maîtrise de la Métropole, dont les échos sont assoupis depuis longtemps. Une pareille manifestation ne peut rester sans porter des fruits.

(*A suivre.*) JEAN DE MURIS.

MOIS MUSICAL

DÉPARTEMENTS

Romans. — Nous lisons dans la *Semaine religieuse* de Valence :

« On ne saurait passer sous silence la belle exécution musicale qui a eu lieu dimanche, 4 juin, à la grand-messe de la Fête-Dieu : sous l'habile direction de leur Supérieur, M. le chanoine Allemand, les élèves du grand séminaire du diocèse ont exécuté, avec une perfection rare, la messe *Christi Munera,* de Palestrina, qui faisait, au seizième siècle, retentir harmonieusement les voûtes de nos cathédrales. Un nombre considérable d'enfants, dirigés par M. l'abbé Pitavy, vicaire à Saint-Barnard, et par le Frère Joseph, avaient joint leurs voix, jeunes et claires, aux accents plus mâles des séminaristes. Toutes les parties étaient bien remplies et, de la fusion des voix, résultait un tout parfaitement homogène. Ces chants ne comportent pas d'accompagnement, et il est à noter que dans l'exécution à Saint-Barnard, le chœur s'est à peine écarté du ton. Les Chanteurs de Saint-Gervais n'eussent pas mieux fait, seulement ils possèdent des voix plus exercées, plus habiles, et ils ont l'habitude de ces exécutions. En somme, très beau résultat et félicitations sur toute la ligne. »

Provins. — Les enfants de la *Schola* et quelques chanteurs de Saint-Gervais, conviés une seconde fois par M. l'abbé Bridoux, curé-archiprêtre de Sainte-Croix de Provins, y donnèrent, avant la fermeture des cours de l'Ecole, une audition avec récital d'orgue et salut, qui attira de nouveau une foule de fidèles du chant sacré. L'exécution fut très soignée. M. F. de La Tombelle tenait l'orgue et exécuta un programme des plus sérieux et des plus choisis. L'audition du monumental prélude et fugue en *mi* bémol de Bach fut contrariée par un accident de facture qui faillit compromettre l'exécution, mais dont l'organiste triompha avec une présence d'esprit remarquable. Cette cérémonie ne fut que le couronnement d'une excursion charmante qui ravit nos enfants et où nous pûmes goûter l'excellente hospitalité d'un musicien de grand talent, ami de la *Schola,* propriétaire de la belle et historique abbaye de Preuilly, où nous chantâmes, ainsi que dans la magnifique église de Donnemarie, deux saluts composés de motets et de cantiques. Nous ne saurions trop remercier M. L. H... de sa grande amabilité et de l'heureuse ordonnance de ces deux jours charmants, car non seulement nous chantâmes dans les églises précitées, mais aussi à Saint-Loup-de-Naud, à l'acoustique admirable, et ce pour un seul auditeur, le curé, et les hirondelles qui nichaient sous les voûtes romanes de la merveilleuse petite église, au portail superbe, digne de la cathédrale de Chartres.

G. DE BOISJOSLIN.

Le Gérant : ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — 8-99.

Cinquième Année N° 9 Septembre 1899

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) Étranger (Union postale) . . 11 fr.	BUREAUX *15, Rue Stanislas, 15* PARIS	ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

Le génie latin. Conférence prononcée aux fêtes musicales d'Avignon . Ferdinand Brunetière *de l'Académie française.*

De Bach à Beethoven. Conférence prononcée au grand amphithéâtre de l'Institut Catholique de Paris et aux fêtes d'Avignon (suite et fin). Vincent d'Indy

Elzéar Genet, dit Carpentras, et la chanson « A lombre dung buissonet » (suite et fin) . . . . . Julien Tiersot

Les Hymnes de l'Office romain (suite) . . . . . Dom J. Parisot

Ernest Chausson . . . . . Vincent d'Indy

Les fêtes musicales religieuses et d'art comparé en Avignon. Compte rendu (suite). . . . . Jean de Muris

Mois musical . . . . . G. de Boisjoslin

Encartage musical : *Fili, quid fecisti nobis sic?* Dialogue spirituel (5e mystère joyeux du Rosaire : *Jésus retrouvé dans le Temple*) composé expressément pour les fêtes d'Avignon . . . . . Ch. Bordes.

LE GÉNIE LATIN

Conférence prononcée aux fêtes musicales religieuses et d'art comparé d'Avignon

Omne officium quod ad conjunctionem hominum et ad societatem tuendam valet, est anteponendum illi officio quod cognitione et scientia continetur.

CICERO, *De Officiis.*

MESDAMES ET MESSIEURS,

Ce n'est pas moi qui ai choisi le grand et beau sujet dont je vais essayer de vous entretenir, et j'en suis bien aise, car, si je l'avais choisi, je n'oserais pas moi-même vous l'annoncer en ces termes, et puis je me serais peut-être laissé guider par des préoccupations personnelles, ce qui est la pire erreur que puisse commettre un orateur ou un conférencier. Nous ne pouvons avoir, en effet, nous qui nous

adressons au public, nous n'avons de raisons de parler que celles que vous avez vous-mêmes de nous entendre, et tout discours qui n'est pas l'écho sonore ou la retentissante contradiction de ce qu'attend un auditoire n'est pas un discours, n'est qu'une dissertation, qu'on ferait aussi bien ou même mieux d'écrire que de prononcer. On ne s'adresse aux hommes assemblés que pour leur dire : « Vous vous trompez », ou « Vous avez raison », et on le leur dit avec plus ou moins d'éloquence ; la question n'est pas là ; mais de le leur dire, voilà ce qui est proprement oratoire, et non pas de faire devant eux des phrases ou des grâces, des exercices de force ou de virtuosité, ni surtout d'oublier qu'ils ne sont pas là, devant nous, pour nous, mais pour eux, et pour être par nous ou affermis ou inquiétés dans leurs convictions.

Invité par le comité des fêtes d'Avignon et par votre Archevêque à vous parler du *Génie latin*, j'ai donc, Messieurs, cherché d'abord les raisons que vous pouviez avoir d'aimer à en entendre parler, et, croyant les avoir trouvées, je commencerai ce discours par vous les développer, premièrement pour achever de nous mettre à l'unisson, et puis parce qu'elles sont elles-mêmes un commencement de définition du *Génie latin*. Le *Génie latin* ne peut pas absolument, ni même très profondément différer de l'idée qu'on s'en forme depuis tantôt deux mille ans, dans le pays qui en détient l'héritage, et les raisons que nous avons en terre latine de le célébrer ne peuvent pas être tout à fait étrangères à sa vraie constitution.

Par exemple, n'est-il pas vrai, Messieurs, que, depuis quelques années déjà, vous vous lassez de vous entendre opposer la « supériorité des Anglo-Saxons » ? Et, assurément, Messieurs, vous ne doutez pas des bonnes intentions de ceux qui la vantent ; vous ne voulez pas disputer à cette belle espèce d'hommes, que j'admire, pour ma part, jusqu'à l'envier quelquefois, vous ne voulez pas lui disputer les qualités qui sont effectivement les siennes. Mais, pour avoir ses qualités, vous ne croyez pas, ni moi non plus, qu'elle les ait toutes, et vous estimez que nous avons les nôtres. Vous croyez sans doute aussi que les progrès que les Anglo-Saxons ont réalisés dans ce siècle ne sont pas uniquement leur œuvre, mais un peu celle des circonstances, de l'occasion, de la fortune, et même de leur gouvernement. C'est une grande facilité pour tenir ses voisins à distance que d'être soi-même entouré d'eau, ce qui est l'ouvrage de la nature, et si les Anglais du dernier siècle étaient pour ainsi dire à l'extrémité du monde civilisé, ce ne sont pas leurs qualités qui les en ont rendus le centre, c'est une faveur de la fortune, c'est une complaisance imprévue de la vapeur et de l'électricité. Mais ce que vous croyez surtout, parce qu'il n'y a rien de plus évident, c'est que les Anglais d'autrefois ne sont devenus les Anglais d'aujourd'hui qu'en s'appliquant, par tous les moyens, non à dénaturer, mais au contraire à développer et à fortifier leurs qualités les plus nationales. Ils sont aujourd'hui plus Anglais qu'autrefois, et ils le sont plus consciemment, avec une volonté plus forte et une plus claire intelligence des moyens de le demeurer. De telle sorte, Messieurs, que si nous voulons les « imiter » d'une manière qui nous soit profitable, ce n'est pas leurs institutions qu'il nous faut transplanter de leur sol sur le nôtre, ni leurs mœurs, ni leurs habitudes, ni leurs *sports*, dont on a si bien dit qu'ils n'étaient peut-être, après tout, qu'une « forme aristocratique de la paresse », mais, au contraire,

il nous faut, comme eux, demeurer ce que nous sommes, chercher notre avenir dans la direction de notre propre histoire, et tirer de notre fonds latin, amélioré, non toujours la matière, mais la forme et le principe de nos progrès.

Peut-être aussi, Messieurs, vous êtes-vous émus des attaques imprudentes qu'on dirigeait de toutes parts contre notre système d'éducation nationale ou classique, et peut-être y avez-vous vu, comme moi, je ne sais quelle menace de désorganisation de l'esprit français. Entendez-moi bien, je vous prie! Je ne dis pas, je ne veux pas dire ici que notre système national d'éducation soit la perfection de son genre; j'en connais les défauts; et, quoique je le croie moins « suranné » qu'on ne le dit quelquefois, je trouve naturel, je trouve bon, je trouve même indispensable que l'on essaie de le « moderniser ». Faisons donc des hommes, ou plutôt, Messieurs, car cette expression ne veut pas dire grand chose, faisons des citoyens utiles, des gens de métier, formons des « professionnels », comme on dit aujourd'hui, des agriculteurs et des ingénieurs, des industriels et des commerçants, des médecins et des soldats; rendons encore à des occupations injustement ou sottement dédaignées la dignité qui leur est due; rabattons aussi de l'estime excessive qu'on a donnée jadis aux professions appelées « libérales ». Mais, au milieu de tout cela, n'oublions pas pourtant que nous sommes des Latins! Non, Messieurs, n'oublions pas que, si la langue latine, pour un Allemand ou pour un Anglais, n'est qu'une connaissance de surcroît, un ornement de son intelligence, une manière de jouir d'un passé qui n'est pas le sien, celui de sa race, elle est pour nous la langue mère de la nôtre, la langue de nos origines, le support de nos traditions, et, pour ainsi parler, le fondement de notre connaissance de nous-mêmes. La littérature latine, pour un Anglais ou pour un Allemand, n'est qu'une province étrangère, qu'il traverse en touriste ou en voyageur, sans que rien l'oblige à la visiter; elle est, pour nous, la terre nourricière, le sol auquel nous rattachent toutes nos racines, dont ne pouvons nous séparer sans effort ou sans déchirure, et notre littérature elle-même n'en est, dans son abondance et sa diversité, qu'un prolongement, une continuation, un accroissement. Et l'art latin, Messieurs, n'est enfin, pour l'Anglais ou pour l'Allemand, qu'un art presque exotique, sans analogie profonde ou convenance intime avec la mentalité germanique ou anglo-saxonne, mais il est pour nous l'expression même de ce qu'il y a de plus secret et de plus mystérieux dans le génie de la race.

Il est vrai qu'on nous arrête sur ce mot, et on nous demande, vous le savez, si nous sommes bien sûrs d'être des Latins. C'est le sang, dit-on, qui fait la race. Et combien de gouttes, ou, si je puis ainsi dire, combien de globules de sang latin croyons-nous avoir dans nos veines? La ville de Marseille va célébrer dans quelque temps son vingt-cinquième centenaire : quand, aux environs de l'an 600 avant Jésus-Christ, les Phocéens, qui étaient des Grecs, abordèrent aux rivages de Provence, ils y formèrent alliance avec les Ségobriges, qui n'étaient point des Latins, et depuis, comme l'a dit quelque part Michelet, « la Provence a visité, hébergé tous les peuples. Tous ont chanté les chants, dansé les danses de Beaucaire, d'Avignon; tous se sont arrêtés aux passages du Rhône... » et ils n'ont plus voulu rebrousser chemin, ni se rembarquer, dit-il; « ils ont fait en Provence des villes grecques, mauresques, italiennes ». Pareillement, quelques années avant l'ère chrétienne, quand les légionnaires de César ont

parcouru la terre gauloise, des Alpes jusqu'à l'Atlantique, et de la Méditerranée jusqu'aux bouches du Rhin, ils l'ont trouvée peuplée de quelques millions de Celtes, et, selon toutes les lois de l'histoire, quelques milliers de Latins se sont plutôt fondus dans ces millions de Celtes qu'ils ne les ont absorbés. Et les Germains sont venus à leur tour, et les Huns après les Germains, et les Arabes après les Huns, et après les Arabes les Normands... Où sont donc, Messieurs, parmi tant de mélanges, où sont les preuves et les titres de notre « latinité » ? Quels sont nos droits à l'héritage que nous revendiquons? Suffit-il, comme en nos pays, de porter le prénom de César ou de Marius? et, pourrait dire un philologue, suffit-il, pour avoir droit à la succession de Virgile ou de Cicéron, de parler une langue estropiée de la leur, un latin militaire, populaire et servile, que leur oreille n'aurait pas reconnu ?

Rien n'est plus facile, Messieurs, que de répondre à ces objections, et sans doute, à mesure que je vous les indiquais, vous l'avez déjà fait. Vous savez que ce n'est ni le sang, ni la langue, ni la conquête, qui font les peuples : les nations se font d'elles-mêmes. Rome a conquis la Gaule en la civilisant, en l'associant, moins de cent ans après Auguste, à l'empire du génie latin. Si nous sommes devenus Latins, c'est que nous l'avons voulu, et la preuve, Messieurs, c'est que nous ne sommes pas plus tard devenus des Germains, ni des Arabes, deux conquérants dont il s'en est peut-être établi sur notre sol autant ou plus que de Romains. Nous ne sommes pas non plus devenus des Anglais ! Fidèles à notre premier choix, nous avons *latinisé*, pour le *nationaliser*, tout ce que nous avons pu réaliser depuis lors de progrès ou d'acquisitions de toute nature, intellectuelle ou morale, politique ou sociale. Toute notre histoire pourrait s'interpréter par la persistance de notre effort à maintenir, à revendiquer, à défendre notre latinité contre les envahisseurs du dehors ou les ennemis du dedans. La Révolution française elle-même s'explique en partie par là. Rappelez-vous seulement la brochure de Sieyès sur le *Tiers-État*, renvoyant aux forêts de la Souabe et de la Franconie une aristocratie qui avait eu l'imprudence de vouloir fonder son titre à la domination sur la conquête germaine. Et c'est pourquoi, Messieurs, si la connaissance d'eux-mêmes n'importe pas moins aux peuples qu'aux individus, nul n'a plus d'intérêt que nous à se rendre compte des caractères qui sont ceux du génie latin.

On le confond quelquefois avec le génie « classique » ou « antique », et particulièrement avec le génie grec. Il faut, Messieurs, les distinguer soigneusement l'un de l'autre. « Les Grecs, a dit un philosophe illustre, n'ont connu que le Grec et le Barbare, les Romains seuls ont connu l'homme », et on ne saurait mieux dire, ni d'un seul mot mieux mettre en lumière ce que le génie latin a de plus et de moins à la fois que le génie grec. Il faut ici que je vous l'avoue, je ne fais pas profession d'hellénisme, et je n'ose donc insister ni sur les qualités ni sur les défauts du génie grec. Si je savais mieux le grec, je goûterais peut-être les comédies d'Aristophane, sa *Lysistrata*, ses *Grenouilles*, dont j'ai honte, en vérité, de faire si peu de cas; et, sans doute, si je pouvais lire Platon dans son texte, les grâces de son discours, qu'on dit être infinies, seraient les plus fortes et m'aveugleraient sur les puérilités qu'il me semble apercevoir dans ses *Dialogues*. Je ne crois pas cependant me tromper entière-

ment quand je reproche au génie grec, sans rien dire de sa pente à la virtuosité, le goût qu'il a de tout temps, et en tout genre, manifesté pour la singularité, l'exception et l'hérésie.

... Timeo Danaos et dona ferentes.

Les Grecs ont inventé la sophistique, et leur art même, qui fait leur gloire, n'est exempt ni d'affectation, ni de perversité. Mais surtout, Messieurs, d'une manière générale, si l'on met à part quelques très grands hommes, un Sophocle, un Thucydide, je crains que leur littérature ne soit essentiellement, jusque dans ses chefs-d'œuvre, une littérature individualiste, où l'écrivain se soucie moins de son public, de son sujet, de la vérité, que de lui-même; et n'est-ce pas pour cette raison que la Renaissance a eu beau faire, nous n'avons jamais donné notre pleine confiance au génie grec, nous l'avons admiré de loin, sans essayer de nous l'assimiler, nous n'avons jamais consenti dans nos écoles à le substituer au génie latin?

C'est qu'en effet, et tout au rebours, Messieurs, la grande préoccupation du génie latin a toujours été de tendre à l'*universalité,* je dirais volontiers à la *catholicité*, si ce dernier mot n'était grec, et si je ne craignais d'introduire une espèce d'équivoque entre nous. Serait-ce bien une équivoque? et, fidèles au génie latin, si nous le sommes également demeurés à l'esprit du catholicisme, n'est-ce là qu'un hasard de l'histoire? Vous ne le croyez pas, Messieurs, et on montrerait aisément le contraire! Mais, quoi qu'il en soit de ce point, que nous ne traitons pas aujourd'hui, la tendance à l'*universalité* fait sans doute un des caractères éminents du génie latin. Prenez les Romains dans leur politique ou considérez leur esprit dans ce monument impérissable qui est leur droit civil; étudiez les manifestations de leur génie dans les chefs-d'œuvre de leur architecture ou dans ceux de leur éloquence ou de leur poésie : vous retrouverez, vous reconnaîtrez partout cette tendance à l'universalité. Quand ils édictent un texte de loi, les jurisconsultes romains ont toujours eu la prétention, non seulement d'aller droit au fait, mais encore de statuer pour l'éternité, comme l'ambition de Virgile ou de Tite-Live a toujours été d'étendre jusqu'aux confins du monde alors connu l'empire de la langue romaine. Ils en ont cherché les moyens; ils les ont trouvés; ils les ont mis en œuvre, et déjà, Messieurs, ce n'est pas assez de dire que la tendance à l'universalité fait un des caractères éminents du génie latin, mais il faut dire qu'elle en est le caractère essentiel, si tous les autres, comme je vais essayer de vous le montrer, s'y ramènent, s'y rapportent et s'y subordonnent.

En parcourant dans nos musées, à Paris ou à Rome, une galerie de bustes d'empereurs et d'impératrices, de personnages consulaires ou d'orateurs, il n'est personne de vous, Messieurs, qui n'ait admiré l'accent réaliste de tous ces portraits, et qui n'ait gardé dans sa mémoire l'ineffaçable souvenir du masque de quelque Vitellius ou de quelque Senèque.

Excudent alii spirantia mollius æra.

Vous vous rappelez le vers de Virgile, et, en effet, oui, *mollius*, l'art grec a fait preuve d'infiniment plus de souplesse et d'agrément, mais non pas d'un sens plus aigu de la réalité. C'est qu'en tout art, Messieurs, et en tout genre, au

rebours de ce que l'on croit, la première condition de l'universalité n'est autre que la scrupuleuse observation de la réalité. La fantaisie est individuelle, la réalité est universelle. C'est ce que le génie latin a merveilleusement compris : qui veut être universel ne saurait se tenir trop près de la réalité, c'est-à-dire de la manière commune de sentir et de penser. L'imagination des Latins n'avait point d'ailes, et ils n'ont pas essayé de s'en faire d'artificielles. Leur ambition n'allait point au delà du possible, et ils se sont donc efforcés de le circonscrire, pour le mieux connaître et le mieux dominer. C'est ce qu'on appelle quelquefois l'étroitesse, la lourdeur, le prosaïsme du génie latin : j'aime mieux me servir d'un barbarisme expressif et l'appeler la *positivité*. Précisément parce qu'il tendait à l'*universalité*, c'est pour cela que le génie latin ne s'est jamais élevé beaucoup au-dessus de terre ou des réalités de la vie commune, voilà comme on s'exprime quand on veut lui en faire un grief, mais quand on veut, au contraire, lui en faire un mérite, on dit la même chose d'une autre manière, en disant qu'il a sacrifié le plaisir ou l'ivresse des spéculations inutiles aux exigences de l'action.

Subordonner le plaisir de penser aux exigences de l'action, c'est prendre la vie au sérieux, et cela encore est un des caractères du génie latin. Les Romains n'ont pas cru que la vie leur eût été donnée pour en jouir, ou pour s'en amuser, à l'orientale ou à la grecque, mais pour l'utiliser au service de la patrie et de la société. C'est, Messieurs, comme si nous disions que de tous les vices de l'esprit aucun n'a moins été le leur que le dilettantisme, et ne l'a-t-on pas bien vu quand, du milieu même de la décadence romaine, les stoïciens se sont élevés comme une protestation vivante contre la corruption des principes et des mœurs ? S'il n'est peut-être pas une secte qui ait plus honoré le paganisme, si je n'en connais du moins pas une où l'on voie mieux ce que peut et ce que ne peut pas la sagesse humaine réduite à ses seules forces, elle est grecque d'origine, je le sais, ou du moins je l'ai entendu dire, mais c'est le génie latin qui lui a donné sa forme, et, d'une spéculation théorique sur la morale, c'est lui qui en a fait une doctrine active. Et quel est le principe de cette doctrine ? C'est d'agir en toute occasion de telle manière que notre conduite puisse être érigée en maxime universelle de la volonté ; c'est de nous efforcer, contre nous-mêmes, de devenir aux autres un exemple de ce que nous faisons ; c'est de songer, Messieurs, qu'il n'y a pas un de nos actes qui ne soit une leçon ou une autorité pour quelqu'un, père pour nos enfants, maîtres pour nos élèves, chefs pour ceux qui nous suivent, écrivains pour ceux qui nous lisent, et qu'y avait-il de plus conforme à la tendance du génie latin vers l'universalité que cette subordination de l'individu à quelque chose qui le dépasse ?

Il y avait quelque chose ! et ce quelque chose, qui est encore l'œuvre du génie latin, c'est la formation du sentiment d'humanité ou de solidarité. *Humanitas, caritas humani generis, humaniores litteræ*, toutes ces expressions sont latines. Elles ne l'ont pas toujours été, et, au contraire, il semble bien qu'à l'origine il y ait eu dans le génie latin je ne sais quel fond de dureté ou d'implacabilité. Notre Corneille l'a bien vu, dans son *Horace*, et bien rendu. Mais il n'en est pas moins vrai qu'à mesure que Rome avançait dans la conquête du monde, cette férocité première s'adoucissait ; et ce n'était pas seulement l'horizon politique du Romain qui s'élargissait, c'était aussi son horizon moral.

Notez, Messieurs, cette différence : il n'y en a pas qui, de nos jours même, au moment où je parle, distingue plus profondément le génie latin du génie anglo-saxon. En quelque lieu du monde qu'il ait établi son empire, l'Anglo-Saxon a dédaigné de se mêler en égal aux races qu'il avait conquises, et aussi longtemps qu'il en sera le maître, leur défaite les marquera, pour ainsi dire, à ses yeux, d'une tare indélébile d'infériorité. C'est une race d'aristocrates, et qui voit dans ses victoires la récompense et la preuve à la fois de son aristocratie. Tel n'est pas aujourd'hui, tel n'a pas été le génie latin dans l'histoire. Sous la diversité des costumes et des coutumes, du langage et des préjugés, en Espagne comme en Gaule, et en Asie comme en Afrique, le Romain a reconnu des hommes semblables à lui, et je dirais presque des frères. A tout le moins ne s'est-il pas cru d'une autre espèce ou d'une autre essence, et dirai-je que c'est sa tendance à l'universalité qui s'est ainsi fortifiée des leçons de l'expérience, ou, inversement, sont-ce les leçons de l'expérience qui lui ont enseigné la solidarité? C'est un détail qui n'importe guère, si les résultats sont certains. Il y a toujours eu, Messieurs, de l'humanité parmi les hommes, heureusement! et jusque dans les sociétés les plus rudimentaires, il est rare que la pire tyrannie fasse tout le mal qu'elle pourrait. On voit aussi des Arabes qui aiment leurs enfants; il y a des Turcs qui respectent les femmes; et peut-être quelques nègres sont-ils pour leurs esclaves des maîtres indulgents et doux. Mais de ce qui n'a longtemps été, de ce qui n'est encore, en bien des lieux du monde, qu'un effet de l'instinct ou de la douceur des mœurs, le génie latin en a fait un droit pour les uns, et pour les autres, un devoir au service duquel il a mis toutes les forces de sa propagande. En conquérant le monde, il ne l'a pas seulement civilisé, il a fait, il a voulu faire davantage; il a conçu l'idée de la société générale des hommes, et autant qu'il le pouvait, avec les moyens dont il disposait, il l'a réalisée dans l'univers. Tandis qu'à Rome même, au centre de l'empire, la corruption grandissait tous les jours, le meilleur du génie latin se répandait en quelque sorte dans les provinces, et le droit romain préparait ses sujets à devenir nos nations modernes. J'ai quelquefois pensé, Messieurs, que, chez nous, en particulier, bien loin d'être le principe de régénération que l'on a prétendu, les invasions germaniques — vous savez bien : ces invasions dont on a dit qu'elles auraient rajeuni notre sang de Gallo-Romains épuisés, — j'ai pensé qu'au contraire elles étaient venues malencontreusement interrompre et retarder le progrès naturel du génie latin ; — et je pense qu'on pourrait le prouver.

(A suivre.) FERDINAND BRUNETIÈRE.

DE BACH A BEETHOVEN

(Suite et fin)

Nous voici arrivés au point le plus délicat de ce travail, celui où il s'agit de faire clairement saisir la nature de la chaîne intellectuelle qui, par les anneaux

Rust et Emmanuel, relie Beethoven au grand ancêtre de la musique symphonique moderne, à Sébastien Bach.

Il importe, pour cela, de se bien pénétrer de la caractéristique spéciale du génie de Beethoven, alors qu'après une période de production de six années, période relativement peu intéressante où il se montra presque servile imitateur de Mozart, il entra résolument, vers 1802, dans une voie toute nouvelle qui devait le conduire quinze ans plus tard à l'édification de ces impérissables monuments : la Neuvième Symphonie, la Messe en *ré*, les derniers quatuors.

Les caractères principaux de cette époque de maturité sont au nombre de trois :

L'importance et la dramatisation de l'*idée musicale*;

L'organisme du *développement*;

L'établissement de la *grande variation* comme élément constitutif d'un cycle musical.

*
* *

Voyons d'abord ce qui a trait à l'*idée*.

Dans les conversations rapportées par Bettina d'Arnim, qui, si elle ne fut pas toujours un truchement bien fidèle, ne peut cependant, en l'espèce, être soupçonnée d'avoir inventé de toutes pièces une genèse de l'*idée*, on trouve ces paroles qu'elle dit avoir été prononcées par Beethoven lui-même : « Du foyer de l'enthousiasme s'échappe la mélodie; haletant, je la poursuis, j'arrive à la rejoindre, elle s'envole de nouveau, elle disparaît, elle plonge dans le gouffre profond où les passions se déchaînent, je l'atteins encore, je la saisis, je l'étreins avec délire, rien ne peut plus m'en séparer, je la multiplie en modulations diverses, et me voilà enfin triomphant de l'idée musicale ! »

Cette citation, si les termes n'en sont pas de tous points authentiques, peut cependant servir à nous montrer quelle importance Beethoven attachait à l'idée musicale; il la considérait à juste titre comme le personnage agissant, la cause finale du morceau de musique. Les phrases qui nous paraissent les plus simples dans son œuvre sont pour lui l'objet d'une longue et laborieuse recherche. Sans parler de l'hymne final de la Symphonie avec chœurs qui le hanta pendant onze ans avant qu'il se décidât à l'écrire, je puis citer comme preuve de cette assertion le rondo de l'œuvre 53 (Sonate en *ut*, connue sous le sobriquet de l'*Aurore*), dont le thème naïf et pastoral nous paraît avoir jailli spontanément du cerveau du maître; il n'en est rien cependant, les *six* esquisses très différentes rythmiquement et mélodiquement de la version définitive que l'on a retrouvées dans les brouillons de Beethoven, en font foi.

A partir de 1802, la mélodie beethovénienne n'a déjà presque plus rien de commun avec l'élégante phrase d'Haydn ou la strophe symétrique de Mozart. Quel courant faut-il donc remonter pour trouver la source de cette nouvelle mélodie, à quelles influences, peut-être ignorées de Beethoven lui-même, faut-il en attribuer l'éclosion? Incontestablement aux élèves et successeurs du vieux Bach.

En effet, chez les deux musiciens qui font l'objet de cette étude, non seulement on rencontre nombre d'idées musicales se prêtant à une interprétation humainement dramatique que ne réclament jamais les mélodies du maître de Salzbourg ou celles du *Capellmeister* attitré des princes Estherazy, mais, ce qui surprend davantage, on trouve des dessins mélodiques et même des périodes entières rappelant, ou, plus exactement, présageant de façon stupéfiante certaines phrases de Beethoven, et non des moins célèbres.

C'est ainsi que nous reconnaissons dans la première page (je ne puis dire : dans les premières *mesures*, ces pièces étant écrites en rythme libre, sans barres de mesure) de la *Fantaisie en mi* ♭ d'Emmanuel Bach, faisant partie du quatrième livre de Sonates *pour les connaisseurs*, tout le beau portique initial du cinquième Concerto pour piano de Beethoven, également en *mi* ♭, œuvre 73.

Le second thème de la *Sonate wurtembergeoise* en *la* ♭ du même est bien proche parent de celui du final de la célèbre Sonate, œuvre 27, n° 2 (dénommée, on ne sait trop pourquoi, par le critico-pianiste Rellstab : *Sonate au clair de lune*).

Dans l'*andante* de cette même sonate d'Emmanuel Bach, on rencontre une réminiscence avant la lettre de la phrase plaintive dont Beethoven fit l'un des principaux thèmes de son œuvre : *Les Adieux, l'Absence et le Retour*.

Chez Rust, cette parité du contour mélodique devient si frappante que des biographes peut-être trop zélés ont pris texte de la rencontre à Vienne du fils de Rust, Wilhelm-Karl, avec Beethoven, pour taxer celui-ci de quasi-plagiat, système trop fréquemment employé de nos jours par certains critiques en mal de copie qui s'ingénient à dénicher partout la fameuse *réminiscence wagnérienne!* Pour nous, qu'on nous permette de penser que de pareilles coïncidences sont toutes fortuites et dues seulement à la marche et au développement naturel de l'art.

Il n'en est pas moins vrai que, dans l'œuvre de Rust, on se heurte à chaque pas à l'esprit, souvent même à la lettre, beethovéniens.

Dans une pièce inédite pour deux violons, c'est note pour note la seconde idée de l'ouverture de *Coriolan*.

Dans la Sonate pour violon en *sol* (1791) c'est tout le commencement, et dans le même ton (*ré majeur*), du beau thème d'adagio du *trio* à l'archiduc Rodolphe, œuvre 97, qui date de 1811.

Le menuet de la Sonate pour piano en *fa* ♯ *mineur*, de Rust (1784), est presque identiquement le thème de l'*andante favori* en *fa*, qui fut un instant celui du deuxième mouvement de la Sonate œuvre 53 (*l'Aurore*) composée par Beethoven dans l'année 1805.

*
* *

Quant au développement, il n'est, chez Mozart et Haydn, jamais autre chose qu'un ingénieux travail des thèmes, se rattachant au principe en usage dans la fugue et sans portée spéciale sur la construction de l'œuvre; cette sorte de développement est facile à prévoir, et qui connaît la première reprise d'une sonate ou d'une symphonie de l'un de ces deux maîtres peut,

sans difficulté, reconstituer le reste. Il n'en est pas ainsi chez Beethoven et ses précurseurs; ici, le développement, tout en restant, grâce à l'observation des *lois tonales,* partie constitutive et logique de l'architecture sonore, prend un intérêt, non plus de simple travail, mais je pourrais presque dire de *psychologie musicale.*

Comme points de comparaison, qu'on lise auprès du développement de l'une des plus belles sonates de Mozart, celle en *ut mineur*, de l'année 1784, l'étrange amplification enharmonique de la *Fantaisie* en *la* d'Emmanuel Bach et le récit initial (sur un groupe diatonique de cinq notes) de la Sonate en *ut majeur* de Rust, et l'on s'apercevra facilement de la différence essentielle qui existe entre la méthode de composition de ces deux ancêtres de Beethoven et celle de l'auteur de *Don Giovanni.*

*
* *

Si je passe maintenant à la troisième caractéristique de l'œuvre beethovénien, l'avènement de la *grande variation* et son emploi comme moyen de construction cyclique, les contrastes s'accusent encore bien plus nettement.

Nous sommes loin du système ornemental de la *variation Haydn-Mozart* où la mélodie, en dépit des rubans plus ou moins colorés, des guirlandes plus ou moins fleuries dont ces maîtres savent rehausser son ajustement, reste invariablement dans le même caractère; la variation beethovénienne, elle, est tout à fait l'opposé de celle-ci.

Provenant, peut-être, des séduisants ornements que nous rencontrons à profusion dans les monodies liturgiques médiévales, la *variation* s'amplifie mélodiquement avec Sébastien Bach et son école (voyez les *Partitas* et surtout les admirables *chorals* pour orgue) et aboutit chez Beethoven à son application la plus haute, soit, la présentation de *thèmes-personnages* dont la manière d'être se modifie suivant les phases de l'œuvre, de telle sorte que chaque variation nous faisant connaître le personnage sous un aspect absolument différent, sans qu'il cesse pour cela d'être lui-même, nous pouvons ainsi pénétrer bien plus intimement sa nature.

Déjà, chez Emmanuel Bach, la tendance vers cette sorte de variation est appréciable (voyez le *Rondo en si b*), mais c'est surtout avec Rust qu'elle prend corps. Je n'en veux pour exemple que la belle *Sonate en ut majeur* dont je citais tout à l'heure la page initiale, sonate bâtie entièrement sur l'air : *Marlborough s'en va-t-en guerre.* — Comment cette chanson satirique si française est-elle venue hanter l'esprit du maître de chapelle de Dessau? — Quoi qu'il en soit, la chanson qui forme le thème principal de l'œuvre reparaît noblement variée et sensiblement modifiée dans les diverses parties. Il faut, du reste, faite la remarque que la *Sonate en ut* de Rust présente dans sa conception générale les mêmes lignes, à peu de choses près, que quelques-uns des derniers quatuors de Beethoven : même abondance de mouvements, même enchaînement, au moyen de récits, de ces mouvements aussi nombreux que différents; de plus, sans toutefois en approcher comme résultat artistique, la façon dont l'auteur y traite le thème fait penser à quelques sublimes et impérissables variations, celles du *Douzième quatuor*, par exemple,

ou encore les 32 merveilles sur le vulgaire et insipide air de valse de Diabelli (op. 120).

Comme conclusion à ce travail, je recommanderai la lecture de trois pièces qui résument en substance l'historique de l'art beethovénien. La première est la *Fantaisie en ut majeur* de Philippe-Emmanuel Bach, extraite du cinquième livre de Sonates pour « les connaisseurs et les amateurs », fantaisie tout empreinte d'une superbe et dramatique expression, agrémentée çà et là de traits vifs aux modulations bizarres et qui procède de Sébastien Bach par les formes de l'écriture instrumentale tout en évoquant Beethoven par le côté expressif.

La seconde pièce mérite qu'on s'y arrête un instant. C'est le *Lento*, second mouvement d'une sonate pour piano en *ré majeur* que Rust écrivit en 1795 dans des circonstances assez particulières pour être notées.

A son retour d'Italie, Goethe s'étant arrêté à Dessau, eut l'occasion d'y connaître Rust et prit assez de plaisir au commerce de celui-ci pour, une fois de retour à Weimar, charger dans plusieurs lettres son ami Behrich, qui habitait Dessau, de ses compliments pour le « *grand maître musicien* ». Rust, transporté de reconnaissance, résolut d'écrire une sonate en l'honneur du grand poète et philosophe allemand.

Il en terminait le premier mouvement lorsqu'il reçut une triste nouvelle : son fils, étudiant à Halle, venait de périr accidentellement, noyé dans la Saale au cours d'une partie de pêche. Le deuxième mouvement de la Sonate en *ré* fut alors détourné de son but primitif et devint, sous le titre de : *Wehklage* (lamentation), un hommage funèbre du père à la mémoire de son enfant. Ce *largo* peut supporter la comparaison avec les thèmes les plus poignants et les plus douloureux du maître de Bonn.

Pour terminer enfin, au point d'arrivée de cette route qui, passant par Emmanuel Bach et Rust, aboutit à la grande manière de Beethoven, je citerai la courte sonate (œuvre 90), si dramatique en ses deux actes de nature différente, que Beethoven offrit à son ami le comte Moritz Lichnowsky.

Cette sonate, pas très connue et fort peu jouée dans les rares concerts où l'on joue du Beethoven, parce qu'elle se prête peu au *pianisme* (qu'on me passe l'expression), est l'exposé de deux sentiments très divers, l'un souffrant, l'autre joyeux. Voici, du reste, ce qu'en dit Guillaume de Lenz, ce conseiller d'Etat russe qui écrivit en français, à l'aide de tournures et de pensées allemandes, une très curieuse, très fantaisiste, mais très enthousiaste étude sur les sonates, intitulée : *Beethoven et ses trois styles*.

« Dédiée au comte Lichnowsky, la sonate op. 90 se compose de deux morceaux dont le premier peint la passion que le comte éprouva pour une actrice de l'Opéra de Vienne, ainsi que les objections qui balancèrent son désir de l'épouser, et le second, le bonheur qu'il trouva dans cette union. Beethoven n'en dit d'abord rien à son ami, mais le comte ayant cru reconnaître dans la sonate un programme, Beethoven lui dit y avoir retracé les amours du comte et que le premier morceau pourrait s'appeler : *Kampf zwischen Kopf und Herz* (combat entre la tête et le cœur), et le second : *Conversation mit der Geliebten* (entretien avec la bien-aimée). Les personnes auxquelles s'adressa cette sonate ne sont plus, leur souvenir leur survit dans cet épithalame pour piano, sur les ailes de cet hymne de bonheur auquel Beethoven ne donna pas d'autre

intitulé que ces mots : *Nischt zu geschwind und sehr singbar vorzutragen.* Cette sonate n'est pas une sonate, c'est une franche improvisation », ajoute Lenz — ce en quoi il a tort, car l'architecture de ces deux morceaux présente les plus formels caractères de la coupe sonate — et il continue : « Il y a des gens qui diront : Si ce n'est pas une sonate, qu'est-ce donc? A ces personnes, Beethoven a acquis le droit de répondre : C'est moi ! »

C'est sur ce mot que je terminerai cette longue causerie, espérant avoir au moins fait naître en votre esprit un doute sur le bien-fondé du cliché : *filiation Haydn, Mozart, Beethoven,* et vous avoir suggéré le désir de connaître les œuvres des deux grands précurseurs que furent Wilhelm Rust et Charles-Philippe-Emmanuel Bach.

VINCENT D'INDY.

ELZÉAR GENET, dit CARPENTRAS

ET LA CHANSON « A LOMBRE DUNG BUISSONET »

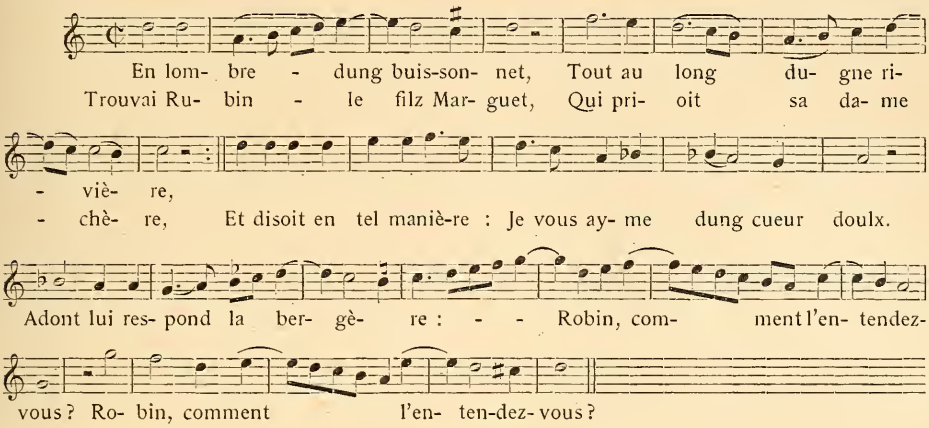
(Suite)

Une troisième version pourra nous être de quelque utilité pour la reconstitution des paroles. Nous la trouvons dans un livre sans titre, renfermant des chansons françaises, et portant à la dernière page cette indication d'imprimeur : *Apud Octavianum Scotum,* MDXXXV. Sous le n° 15 est une chanson : « En lombre dung buissonnet », dont l'auteur est désigné sons le nom peu renommé de Joan. Lirithier. Malheureusement le seul exemplaire connu de cet ouvrage (à la Bibliothèque de Munich) consiste seulement en les parties d'alto et de basse, lesquelles, pour le morceau en question, ne sont qu'un remplissage indifférent; elles s'accordent d'ailleurs, au point de vue de la tonalité et de la forme générale, avec les mélodies ci-dessus notées; nous n'en pouvons donc tirer aucune observation au point de vue musical. Du moins y retrouvons-nous les mêmes paroles, avec, comme dans le manuscrit 1597, l'avant-dernier vers correctement rétabli en sa forme heptasyllabique : « Adonc respond la bergière. » Par compensation, le dernier vers est devenu incorrect : « Robin, comment l'entendez-vous? » au lieu de : « Et comment, » etc., inexactitude que nous allons retrouver dans une nouvelle version.

Celle-ci, tirée d'un imprimé de la première partie du seizième siècle, est d'autant plus intéressante qu'elle nous est présentée sous les auspices de Josquin des Prés. Il nous a fallu l'aller chercher à la Bibliothèque impériale de Vienne, où se trouve conservé, en parfait état, le seul exemplaire connu de *La Couronne et fleur des Chansons à troys. — Stampato in Venezia, in Rialto novo... per Andrea Anticho de Montana nel anno 1536*[1]. Là, au verso du folio 7, se trouve,

1. Une bibliothèque française, celle de la ville de Rouen, possède aussi une partie de ce rare ouvrage, la moins importante à la vérité : le Bassus.

sous le nom de Josquin, une chanson dont nous transcrivons le superius, ou, pour nous conformer à la mention du livre même, le *Supremus*.



Ici, nous trouvons plus de franchise tonale que dans les versions précédentes, en même temps que nous nous rapprochons davantage de la forme adoptée par Carpentras. La dernière partie en reproduit identiquement les lourdes vocalises, d'un style si différent des chansons populaires. Nous en pouvons conclure que c'est là une forme secondaire et dérivée, à l'usage des contrepointistes, tandis que l'autre est plus proche de la véritable mélodie originale. Pourtant la version savante ne sera pas inutile pour nous permettre de préciser l'autre : au point de vue tonal, en effet, elle a, au début, plus de naturel et de clarté. Remarquons que si cette version (Josquin et Carpentras) se déroule entièrement en *ré* mineur, jusques et y compris la cadence finale, tandis que l'autre (manuscrits français 1597 et 9346), commencée dans ce ton, s'achève en *sol* mineur, l'apparente unité tonale de la première ne constitue pas la moindre présomption de supérieure authenticité, car nous savons fort bien qu'il est de certaines mélodies populaires qui participent de deux tonalités se succédant de la tonique à la dominante, ou inversement. Tel est évidemment le cas de celle-ci : commencée franchement en *ré* mineur, elle passe non moins franchement en *sol* mineur, dans toutes les versions, au vers : « Adonc respond la bergère »; de là, dans les versions savantes, elle retourne à grand peine en *ré*, tandis que beaucoup plus naturellement, dans les versions populaires, elle se tient jusqu'au bout dans la nouvelle tonalité.

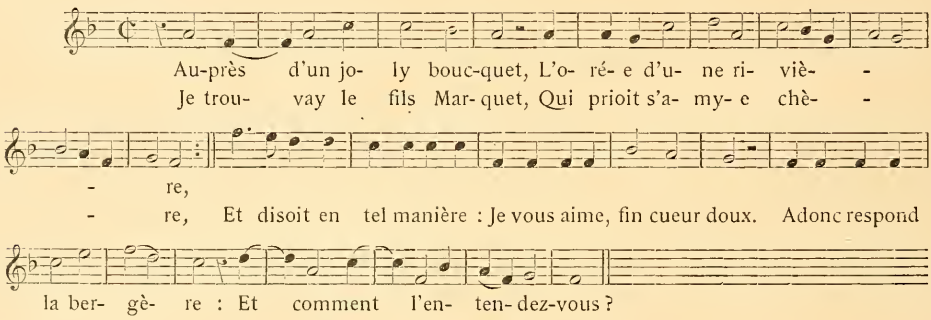
Il faut donc tout simplement, pour retrouver la forme monodique de la chanson, renoncer à maintenir au début le caractère de « réponse » à un « sujet » en *sol* mineur, et, pour cela, attaquer nettement en *ré* mineur, comme c'est le cas dans la version de Josquin des Prés. La première période de cette dernière peut être considérée comme le prototype de la mélodie, ne différant d'ailleurs des versions précédentes que par l'omission d'accidents parasites. Par la suite, il n'y a aucun doute jusqu'au vers inclus : « Adonc respond la bergère », toutes les versions étant identiques ; mais, à partir de la vocalise en style fleuri ajoutée à la suite de ce vers dans les versions Josquin et Carpentras, il faut, pour conclure, en revenir aux leçons plus simples de forme et d'accent plus populaire des deux manuscrits français, particulièrement celle du manuscrit de Bayeux. En un mot, il suffira, pour obtenir la bonne mélodie, de prendre la version de ce manuscrit,

en supprimer le bémol à la clef (le rétablir accidentellement dans la dernière partie de la mélodie), supprimer le bémol accidentel (devant *mi*) de la 3e mesure, enfin diéser l'*ut* de la 3e mesure amenant la cadence sur *ré*.

*
* *

Voilà donc, reconstituée en sa forme originale, la mélodie de la primitive chanson. Quant à la poésie, nous n'en possédons toujours qu'une seule strophe. Devons-nous donc renoncer à en connaître autre chose? Point du tout, et nous allons en donner la preuve.

Dans le livre déjà cité des *Chansons du quinzième siècle*, nous trouvons, sous le nº 9, une chanson dont le premier couplet ne diffère de celui de notre chanson que par le premier vers : particularité notable, il est vrai, et qui constitue un véritable surcroît de difficulté pour l'identification du morceau ; car il n'est pas très facile de reconnaître, par le vers « Auprès d'un joli bouquet », une chanson que deux siècles ont transmise et désignée par cet autre : « A l'ombre d'un buissonnet ». D'autre part, la mélodie n'est plus celle que nous avons retrouvée jusqu'ici dans cinq versions. Le lecteur va s'en rendre compte en lisant le morceau dans son intégralité.



I

Auprès d'un joly boucquet,
L'orée d'une rivière,
le trouvay le filz Marquet
Qui prioit s'amye chère
Et disoit en tel manière :
« Je vous ayme, fin cueur doulx. »
Adonc respond la bergère :
« Et comment l'entendez-vous ? »

II

« Je l'entends bien, s'il vous plaist,
Belle, que soyés m'amye :
Je vous donray un bocquet
De violecte jollie ;
Mais d'une chose vous prie,
C'est que m'aymez par amour. »
Adonc respond la bergère :
« Et comment l'entendez-vous ? »

III

« Cuydez que pour ung bouquet
Vous ayez m'amour entière?
Il n'y a si beau varlet
Que je ne getasse arrière.
— Obliez votre manière ;
Faictes vous ainsy a tous ? »
Adonc respont la bergère :
« Et comment l'entendez-vous ? »

IV

Robin feist tant par son plet
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
« Et comment l'entendez-vous ? »

M. Gaston Paris fait observer que cette poésie est imprimée dans un chansonnier imprimé en 1543, intitulé : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses... par Alain Lotrian,* mais que ce recueil n'en donne que deux couplets. Cette version est fort incorrecte, et présente de notables différences

avec la précédente ; du moins a-t-elle conservé le véritable premier vers. Nous terminons cette confrontation en la reproduisant encore.

C'est à lombre d'ung buissonnet
Sur le bort d'une rivière,
Je trouvay le fils Marguet
Qui prioit sa dame chère,
En luy disant en telle manière :
« Je vous ayme dung cueur doulx. »
Adonc respondit la bergière :
« Et Robinet, comment l'entendez-vous ?
— Je lentens bien, s'il vous plaist,
C'est que vous soyez mamye.
Je vous donrai un chapeau
De violette jolie.
Mais dune chose ie vous prie,
Cest que maymiez par amour.
— Et Robinet, comment l'entendez-vous ? »

Tout bien considéré, je me demande si ces couplets ne sont pas la seule partie authentique de la chanson, et si les deux qui terminent la version précédente, si différents de ton, tour à tour raisonneurs, grivois, avec les pointes et les mots de la fin, ne sont pas étrangers à la poésie populaire originale. Je le croirais d'autant plus volontiers que j'ai eu maintes fois l'occasion d'observer que le manuscrit d'où ils sont tirés, si précieux qu'il soit pour nos études, n'est pas un document des plus dignes de foi si l'on regarde à l'exactitude des textes, et que les chansons populaires y sont souvent présentées sous une forme enjolivée. L'exemple de ce morceau même n'est-il pas significatif ? Dès le premier vers, si caractéristique dans toutes les autres versions, on voit se manifester résolument la volonté d'être inexact. Puis c'est la mélodie populaire, abandonnée pour une autre, d'ailleurs parfaitement insignifiante. Enfin les deux derniers couplets, où se remarque une affectation d'esprit fort étrangère au caractère des deux premiers, et qu'on ne trouve nulle part ailleurs. En vérité, le rédacteur du manuscrit français 12.744 devait être de la famille de ceux qui « corrigent » et « embellissent » les chansons populaires !

Voilà pourquoi, s'il ne me reste aucun doute à l'égard de la mélodie, que cinq versions nous ont montrée semblable, j'hésite à reconnaître comme parfaitement certaine l'authenticité des 3e et 4e couplets de la poésie, l'impossibilité de les confronter avec d'autres versions légitimant d'ailleurs tous les doutes.

En tout cas, et dussions-nous nous en tenir au premier couplet, ce simple fragment nous apparaît comme un reste authentique de la plus ancienne chanson populaire française. C'est une pastourelle, mettant en scène, suivant la pratique immuable du genre, le berger et la bergère, et leur faisant tenir des discours amoureux. Même le nom de Robin, figurant dans toutes les versions, semble nous ramener au cycle de Robin et Marion, c'est-à-dire trois ou quatre siècles avant l'époque où furent notés les premiers vestiges que nous venons de découvrir. Pour la mélodie, plus développée que la plupart des minuscules chansons qu'Adam de La Hale nous a conservées dans son gracieux petit chef-d'œuvre, elle a, avec son mouvement lent et lourd, sa tonalité mineure, où se retrouvent des intonations du premier ton du plain-chant, ses cadences singulières et ses longues notes tenues aux fins de phrases, ce même accent plaintif que l'on retrouve encore aux rustiques cantilènes de nos bergers.

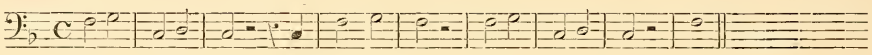
C'est ainsi qu'à travers les siècles l'âme populaire de la France survit dans ses chants.

*
* *

Tels sont les premiers résultats qui nous sont acquis par cette étude. Est-elle terminée ? Non, car si nous ne devons plus retrouver la mélodie qui a servi de

thème à Carpentras, nous aurons, chemin faisant, relevé mainte autre chanson désignée aussi par le timbre : « A l'ombre d'un buissonnet ». Car ce vers, aux quinzième et seizième siècles, était en quelque sorte un vers « passe-partout », et servait de début à de nombreuses chansons populaires, comme aujourd'hui encore nous entendons des chansons très différentes commençant par « Rossignolet des bois », ou toute autre formule traditionnelle.

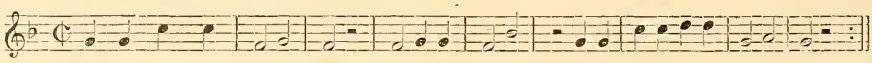
Nous le trouvons même encore dans une messe. Un des prédécesseurs de Carpentras, Brumel, a composé aussi sa messe « A l'ombre d'un buyssonnet », laquelle figure dans le *Liber quindecim Missarum,* imprimé à Rome en 1516, dont un superbe exemplaire existe à la Bibliothèque Mazarine. Cette messe est infiniment curieuse, en ce qu'elle est d'une concision vraiment unique : écrite à deux parties seulement, elle tient tout entière en trois pages. Il se pourrait que cet excès de simplicité ne fût qu'apparent, et que l'œuvre fût au contraire très compliquée, car certains signes de renvoi semblent indiquer des entrées de parties en canon, pour la réalisation desquelles je promets bien du plaisir au transcripteur moderne[1]. Mais, pour l'instant, nous n'avons pas à nous occuper de cela : bornons-nous donc à reproduire la partie de basse du *Kyrie* de cette messe, qui nous en offre le thème complet.



Ky-ri- e-ley-son. Chri-ste- ley-son. Ky-ri- e-lei- son.

Nous le voyons : il n'y a plus ici la moindre ressemblance avec la mélodie précédemment étudiée.

Mais ouvrons l'*Odhecaton* de Petrucci, le premier livre de musique imprimé (1503), dont la Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède l'unique et précieux exemplaire complet. A la table du troisième livre, nous trouvons deux chansons désignées l'une et l'autre sous le titre : « En lombre dung bissonet (dung bussinet) ». L'une, notée à la page 133, sous le nom de Josquin, a, au ténor, le thème que voici :

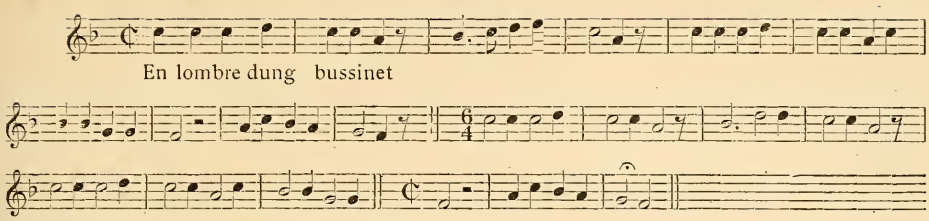


En lom-bre dung bisso- net.

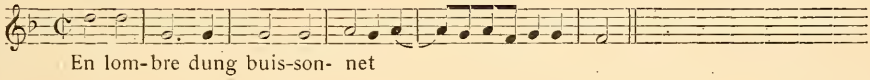
Malgré des différences et l'excessive concision de Brumel, il apparaît que le mouvement mélodique est le même dans les deux thèmes, de forme et de rythme très francs, surtout dans la version de Josquin, intéressant spécimen du style mélodique de la chanson française au quinzième siècle.

L'autre chanson de l'*Odhecaton*, notée page 78, sans nom d'auteur, a pour thème cette autre mélodie, non moins curieuse avec sa tonalité franchement majeure, son rythme syllabique, et la transformation de sa mesure de binaire en ternaire :

1. M. Henri Expert a commencé la publication du *Liber quindecim Missarum*; la messe « A lombre dung buyssonnet » de Brumel figurera sans doute dans une des prochaines livraisons de son intéressante collection.



Nous avons déjà trouvé deux fois le nom de Josquin des Prés. Il paraît que les chansons commençant par le vers « A l'ombre d'un buissonnet » avaient pour lui un attrait particulier, puisque voici, sous le même titre, une troisième chanson de lui. J'en ai transcrit les premières notes et les paroles à la Bibliothèque Impériale de Vienne, dans *La Couronne et fleur des chansons à troys,* auquel précédemment j'ai fait un premier emprunt, également d'une chanson de Josquin. Voici comment, dans cette nouvelle chanson, le thème est exposé au superius :



Or, dans le manuscrit de la Bibliothèque Nationale fr. 1597 j'ai retrouvé une chanson, sans nom d'auteur, commençant par le même dessin mélodique, et identiquement les mêmes paroles. Elle est de ce style très orné qui est bien dans la manière de Josquin, et, comme l'indique assez le fragment ci-dessus, sans intérêt mélodique : c'est une simple composition polyphonique pour laquelle, semble-t-il, l'auteur n'a emprunté aucun élément préexistant. Pourtant les paroles, dans lesquelles nous retrouvons encore notre vieille connaissance, le berger Robin, ont un caractère de franchise et de naïveté qui est bien celui de l'ancienne pastourelle française :

En lombre dung buissonnet,
Au matinet,
Je trouvay Bellon [1] mamye
Qui faisoit ung chappelet [2],
En lombre dung buissonnet,
De si bon het [3], tout de muguet.
Je lui dis : « Dieu te begnie.
Je te prie, Bellon mamye,
Ayme moi, je suis Robin.
— Robin, par saincte Marie.
Je ne taymeray ja grain [4].
— Je te dounray de mon pain,
Ung grand plein poing [5],
De la croste et de la mie
Si tu veulx estre ma mie. »

Je trouve enfin, dans le *Premier recueil des recueils*, imprimé à Paris, chez Leroy et Ballard, en 1567, une chanson commençant par ce vers :

A l'umbre d'un verd buisson [6].

Mais cette chanson n'a aucun rapport avec aucune de celles que nous avons citées jusqu'à présent.

1. Diminutif d'Isabelle.
2. Une couronne de fleurs.
3. De si bon cœur, avec entrain.
4. *Grain*, explétif, comme *goutte, mie*, etc. « Je ne t'aimerai jamais le moins du monde. » Le ms. fr. 1597 donne à ce vers la variante suivante :

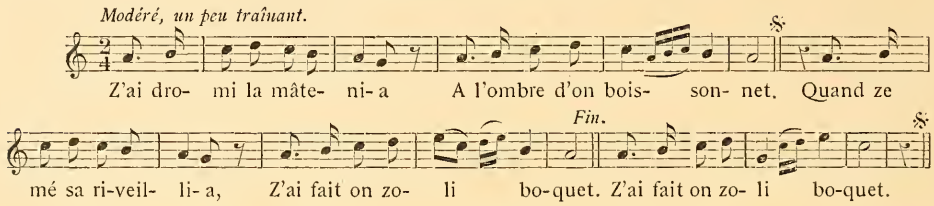
Je ne te ayme pas ung brin.

5. Une grande poignée.
6. Cette chanson est reproduite dans Weckerlin, *L'Ancienne Chanson populaire en France*, p. 19.

Enfin, je trouve encore la mention d'une chanson « En lombre dung buissonnet », dans un livre de *Six Gaillardes et six Pavanes* imprimé chez Attaingnant, vers 1529, appartenant à la Bibliothèque Royale de Munich. Ce livre ayant été communiqué au dehors lorsque j'ai travaillé à cette bibliothèque, j'ai le regret de n'en pouvoir rien extraire.

*
* *

A partir du dix-septième siècle, le timbre si populaire dans les siècles précédents disparaît subitement des chansonniers, et, aujourd'hui même, on aurait grand peine à le retrouver dans la chanson populaire traditionnelle. Il ne m'en revient à la mémoire que l'exemple suivant, dans lequel l'ancienne formule ne figure même pas en premier vers, mais seulement comme second : c'est une chanson en patois que j'ai recueillie en Bresse, et qui, par son ton général, rappelle assez les anciennes pastourelles françaises.



Z'ai dromi la mâtenia
A l'ombra d'on boissonnet.

Quand ze mé sa riveillia
Z'ai fait un joli boquet (*bis*).

Ze mé sa en allo à la fita
Va se men aimant y est (*bis*).

Tôt en entrant à la fita,.
Z'ai vieu men aimant danché (*bis*).

Z'ai mis la man chu l'épôla,
M'a relevo son bonnet (*bis*).

Commò donc Jonna ma mia,
Va faro parlo dé nos (*bis*).

Laicho parlo, laicho dire,
Laicho parlo que veudra (*bis*).

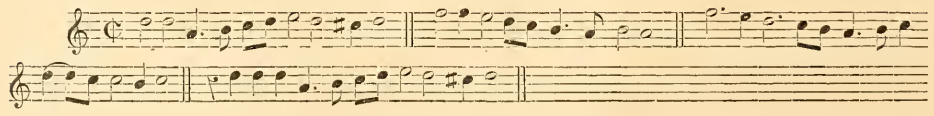
Maugrési la zalousia,
Z'améra qué m'amera.

TRADUCTION

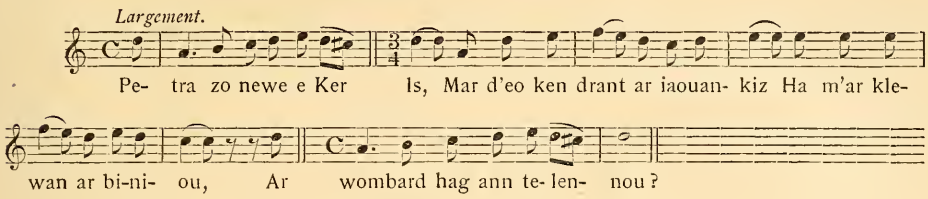
J'ai dormi la matinée — à l'ombre d'un buissonnet.
Quand je me suis réveillée, — j'ai fait un joli bouquet.
Je m'en suis allée à la fête — voir si mon amant y est.
Tout en entrant dans la fête, — j'ai vu mon amant danser.
Je lui ai mis la main sur l'épaule, — il m'a levé son bonnet.
Tenez-vous donc tranquille, Jeanne ma mie, — vous ferez parler de nous.
Laissons parler, laissons dire, — laissons parler qui voudra.
Malgré la jalousie, — j'aimerai qui m'aimera.

Mais tout cela ne rappelle que très superficiellement, ou plutôt ne rappelle pas du tout (si ce n'est par deux mots) les anciennes chansons dont nous avons reproduit les textes.

Cependant, voici encore un dernier rapprochement qui, lorsque j'étais occupé de rechercher le thème de la messe de Carpentras, s'imposa impérieusement à ma mémoire. Je rappelle la première partie de ce thème tel que, au début de ce travail, je l'ai extrait de l'ensemble polyphonique :



Or, on chante encore en Bretagne une mélodie populaire, fort belle, qui sert pour les poésies narratives ou *gwerz* : la complainte du roi d'Ys, le cantique de saint Julien l'Hospitalier, etc. La voici, telle que je l'ai notée jadis sous la dictée de M. N. Quellien.



L'analogie est si frappante que l'on pourrait vraiment croire, et quelques-uns croiront sans doute, que la mélodie bretonne n'est qu'une survivance de l'antique chant français. Là-dessus j'émettrai pourtant quelques doutes, en faisant observer que la forme si caractéristique de la mélodie, avec sa reprise du chant du premier vers comme conclusion sur le quatrième, si, évidemment, elle est voulue dans le chant breton, est, pour des raisons dites en leur temps, tout à fait accidentelle dans l'œuvre du musicien du seizième siècle, et n'appartient pas à la chanson populaire originale : il est donc plus que douteux que l'œuvre tout artificielle de Carpentras ait pu avoir une influence quelconque sur le chant populaire breton. La ressemblance est cependant intéressante à constater, fût-ce comme une simple preuve de l'identité du génie musical populaire à travers le temps et l'espace, puisqu'elle nous montre qu'aujourd'hui encore les paysans bretons disent leurs légendes sur un chant presque semblable à celui que l'on entendait au quinzième siècle dans l'œuvre religieuse d'un musicien provençal, tandis que nous en avons trouvé d'autres vestiges dans des manuscrits normands (ms. de Bayeux) et lorrains (ms. 1597), enfin dans des livres de chansons imprimés en France et en Italie, et dispersés maintenant dans les bibliothèques de toutes les capitales d'Europe.

JULIEN TIERSOT.

LES HYMNES DE L'OFFICE ROMAIN

(Suite)

II. FORME MODALE DES HYMNES

Si, comme il est vraisemblable, la mélodie des hymnes anciennes est de même source que le texte, c'est en dehors de Rome, à Milan, au patriarcat d'Aquilée[1], aux églises des Gaules, qu'il faudrait demander l'origine de nos

1. *Quod Comensis ecclesia, usque ad annum 1598, proprio canendi ritu, ut vocant, honoris causa, patriarchinum* [du patriarcat d'Aquilée], *quam postea Clemens VIII sustulit, romano inducto, usa est.* (UGHELLI, *Italia sacra*, t. IV, p. 235.)

chants hymnétiques. Mais ce n'est pas ici le lieu de déterminer, même pour le détail particulier des hymnes, les caractéristiques du chant anciennement usité dans les églises qui ont inauguré l'usage de ces compositions, surtout après que de nombreux emprunts liturgiques, opérant la diffusion de ces hymnes, ont pu contribuer à fondre dans un ensemble les originaux primitivement distincts. D'ailleurs, considérées au point de vue de l'origine modale, ces diverses espèces de chants semblent toutes se rattacher aux modes gréco-romains[1]. Aussi, nous bornerons-nous à étudier nos hymnes dans la forme que nous leur connaissons, sans formuler, hors les cas d'exceptions certaines, des distinctions que le défaut de documents ne permettrait pas de confirmer.

Il est à noter d'abord que celles des pièces anciennes de l'hymnologie chrétienne qui en raison soit de leur extension universelle, soit de la pureté de leur caractère mélodique, présentent quelque garantie d'antiquité, appartiennent presque exclusivement aux modes principaux de la tonalité gréco-romaine : l'éolien ou hypodorien (mode de *la*), le dorien (*mi*) et l'iastien (ionien) ou hypophrygien (*sol*).

Ces modes « principaux » ne sont pas les modes primitifs de la musique grecque[2], mais les modes nobles de la citharodie, du nombre desquels on excluait primitivement l'harmonie lydienne efféminée, et l'harmonie phrygienne, à cause de leur emploi dans les plus basses cérémonies profanes ou religieuses des païens[3]. En ajoutant aux gammes sus-mentionnées le mode iastien tendu[4], ou mixolydien (*si*), propre aux chœurs tragiques de l'antiquité, et le phrygien (*ré*), qui reconquit postérieurement sa place, suivant les conditions exposées ici même[5], on trouvera que les cantilènes hymnétiques ont effectivement revêtu les formes courantes du chant lyrique gréco-romain.

La classification des pièces anciennes de l'hymnaire va du reste le démontrer.

1° Au mode de *la* (*éolien* ou *hypodorien*, ayant *la* pour fondamentale et tonique, écrit, par transposition, en *ré* avec *si*♭ permanent) nous rattachons les ambrosiens suivants :

1. Il va sans dire qu'à l'époque où furent composées les mélodies que nous étudions, il ne s'agissait pas de cette classification modale. Les rapprochements par lesquels les théoriciens médiévaux de Byzance ou de l'Occident s'essayèrent à ramener les tons de leurs chants aux modes antiques sont erronés et, de plus, en désaccord entre eux. Il n'en reste pas moins certain qu'en fait les diverses tonalités des mélodies grégoriennes et ambrosiennes, et tout particulièrement celles de nos hymnes, répondent avec assez de vraisemblance aux divisions modales de la culture gréco-latine pour que la possibilité de l'adaptation, présentée avec le meilleur droit par M. Gevaërt (*La Mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine*, page 15 et suivantes) soit à considérer comme un fait primant, en thèse générale, les théories acceptées des plain-chantistes. Il reste à voir, mais ce ne peut être l'objet de notre travail, si une semblable correspondance tonale n'est pas à chercher à l'origine du chant ecclésiastique byzantin, la part étant faite aux influences successives de l'art arabe et turc, de même que nous tenons compte dans le chant latin des modifications résultant du développement musical des peuples occidentaux.

2. Dorien (*mi*), phrygien (*ré*) et lydien (*fa [do]*).

3. Cf. Gevaërt, *La Mélopée antique*, p. 68.

4. « Le morceau ne se termine pas toujours sur la tonique, mais aussi sur la médiante, c'est-à-dire la tierce au-dessus de la tonique, et la dominante, c'est-à-dire la quinte au-dessus de la tonique. Il y a donc trois systèmes pour chaque gamme. Le premier (tonique) [est le mode normal. S'il se tient dans les degrés au-dessous de la tonique, il] est dit « relâché », χαλαρός; le second (médiante), « tendu », σύντονος. Il n'y a pas de terme spécial pour désigner le troisième (dominante). » (Riemann et Dufour, *Rythmique et Métrique grecques*, p. 128.)

5. *Tribune de Saint-Gervais*, août 1898, p. 170.

Æterne rerum conditor. (*Antiph. Complem.*, p. 7.)

Jam lucis orto sidere, dominical. (Ibid., p. 10.)

Nunc sancte nobis Spiritus, dominical. (Ibid., p. 29.)

Immense cœli conditor (*Antiph.*, p. 10.)

Te lucis ante terminum. (Ibid., p. 45.)

Audi benigne conditor. (Ibid., p. 127.)

Ex more docti mystico. (*Hymni de Tempore et de Sanctis,* p. 37.)

Beata nobis gaudia (*Antiph. Complem.*, p. 218), dont la présence au Bréviaire mozarabe et l'attribution à saint Hilaire[1] démontreraient l'origine hispano-gallicane.

Jesu corona Virginum. (Fortem virili pectore.) (*Antiph.*, p. [50].)

Jam Christe sol justitiæ. (*Antiph. Complem.*, p. 149.)

Deus creator omnium. (*Variæ Preces,* p. 28.)

Christe, qui lux es et dies. (Ibid., p. 29.)

O gloriosa Domina. (*Antiph.*, p. [41].) La version ambrosienne de cette hymne est sensiblement la même[2].

Après l'époque ambrosienne on composa des mélodies du même mode pour les textes nouveaux. Plusieurs sont dues à la renaissance carolingienne :

Ut queant laxis, de Paul Diacre. (*Antiph.*, p. 338.)

Iste Confessor. (p. [43].)

Sanctorum meritis. (p. [27].)

Tibi Christe, dont la mélodie propre (p. [163]) est confondue dans certains livres de chant avec deux autres du même mode, l'une d'un plus pauvre caractère (p. 415), l'autre bien meilleure, mais laissée malheureusement en dehors de l'hymnaire (*Variæ Preces*, p. 76, 199).

D'autres proviennent du Moyen-Age :

O quam glorifica. (*Variæ Preces,* p. 43. Voir ci-dessus, *Tribune de Saint-Gervais,* juillet 1899, p. 178.)

Virgo Dei Genitrix. (Ibid., p. 42.)

O Redemptor, sume carmen, le chant de la consécration des saintes huiles selon le Pontifical romain, d'origine gallicane, attribué même à Fortunat[3].

En revanche on peut rapporter sans contestation à ce poète l'hymne *Vexilla Regis*, dont le chant est aujourd'hui du mode de *la*, mais qui se chantait autrefois suivant l'échelle de *mi*[4].

Enfin, à l'hymne des Apôtres, *Exsultet cœlum laudibus*, beaucoup d'églises ont appliqué, en outre du chant original en *mi* (*Antiph.*, p. [4]), la mélodie d'une hymne gallicane, du mode de *la,* en l'honneur de saint Remi[5], avec des variantes motivées par la différence du mètre.

1. J. M. Thomasii, *Opera omnia.* t. II ; Rome, 1747, p. 358.

2. *Paléographie musicale*, t. V. *Antiphonarium ambrosianum*, p. 81. — L'hymne *O gloriosa* est, à part son début, toute différente dans le rite cistercien, et appartient au mode de *mi. (Motets pour les saluts du Très-Saint-Sacrement, à l'usage de l'Ordre des Cisterciens réformés* ; Solesmes, 1896, p. 32. Cf. *Variæ Preces*, p. 182.)

3. Voir pourtant *Monumenta Germaniæ historica*, t. IV, p. 383 et xxxiv.

4. *Tribune de Saint-Gervais*, août 1898, p. 174.

5. Chevalier, *Repertorium hymnologicum,* 17300. Cf. Dom Pothier, *Mélodies grégoriennes,* Tournai, 1880, p. 264.

2° Le mode de *mi* (dorien) comprend un moindre nombre d'ambrosiens. Nous avons dit comment les modes de *ré* et de *la* s'enrichirent aux dépens de celui-ci. Nos livres d'offices ne présentent que les suivants :

A solis ortus cardine. (*Antiph. Complem.*, p. 111.)

Jesu nostra redemptio (*Antiph.*, p. 179), apparenté mélodiquement au précédent.

Æterna Christi munera. (*Responsor.*, p. 134.)

Tristes erant Apostoli. (*Antiph.*, p. 19.)

Jesu Redemptor omnium, des Confesseurs pontifes, dans l'Hymnaire monastique. (*Hymni de Tempore et de Sanctis*, p. 127.)

Les hymnographes postérieurs fournirent à leur tour quelques compositions à cette tonalité :

Quodcumque vinclis super terram strinxeris. (*Antiph.*, p. 254.)

Jam bone pastor Petre. (Ibid., p. 263.)

Christe sanctorum. (Ibid., p. [134].)

Urbs Jerusalem beata. (*Hymni de Tempore et de Sanctis*, p. 136.)

3° La gamme hypophrygienne (iastien normal), mode de *sol*, a sept ambrosiens :

Nunc sancte nobis Spiritus (*Antiph. Complem.*, p. 29), hymne des Heures fériales, récitatif simple.

Æterne rex altissime (ibid., p. 230), exemple du mode normal de *sol*.

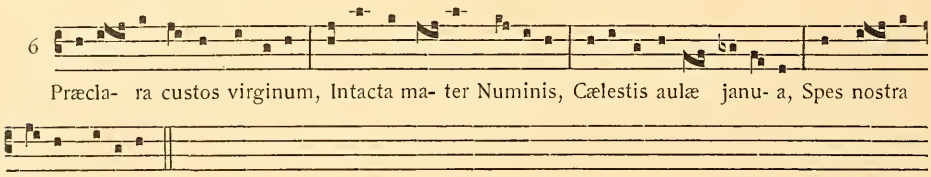
O lux beata Trinitas. (*Antiph.*, p. 35.)

Christe Redemptor omnium. (Ibid., p. 449.)

Ad cœnam Agni providi. (Ibid., p. 161.)

Deus tuorum militum. (Ibid., p. [13].)

Jesu corona virginum. (*Hymn.*, p. 130.) Au sujet de cette hymne, nous avons signalé la transition de la tonalité de *sol* à celle de *fa* (lydien relâché)[1]. La version cistercienne de cette mélodie l'altère curieusement, en lui attribuant, par la transposition à la finale *ut*, le double *si*.



On écrivit dans le même mode de *sol*, au Moyen-Age, le *Veni Creator* (*Antiph.*, p. 188) et plusieurs mélodies appliquées aux strophes sapphiques (ibid., p. [33], [35]), toutes deux appartenant à la tonalité de *do*[3], et postérieurement *Iste quem læti* (*Antiph. Complem.*, p. 283).

4° Le mode de *ré* (phrygien) nous fournit, à côté d'un grand nombre de pièces d'origine gallo-romaine et médiévale, une quantité restreinte d'ambro-

1. *Tribune de Saint-Gervais*, septembre 1898, p. 196.
2. *Motets pour les Saluts*, p 35.
3. *Tribune de Saint-Gervais*, septembre 1898, p. 199.

siens. Faut-il chercher l'explication de ce fait dans l'introduction postérieure de ce mode dans la musique ecclésiastique ?

Les ambrosiens sont deux hymnes de Noël et de la Pentecôte :

Christe Redemptor omnium. (*Antiph.*, p. 80.)
Jam Christus astra adscenderat. (Ibid., p. 190.)

L'hymne quadragésimale *Jam Christe sol justitiæ* (*Antiph. Complem.*, p. 149) est de même tonalité, mais d'une autre catégorie. Les pièces qui adoptent le *si* ♮ au grave semblent constituer une exception au milieu des chants classés dans le second ton, qui correspondent pour le plus grand nombre au mode de *la*[1].

En outre, la permanence du *si* ♭ réduit à la même tonalité de *ré* grave avec *si* ♮ la mélodie de l'hymne des Confesseurs (*Antiph. Complem.*, p. [22]); et la version ambrosienne du même chant suit exactement cette échelle[2]. D'un autre côté la leçon plus simple de notre hymne, attribuée aux Heures quadragésimales (ibid., p. 151), où le *si* ♮ est partiellement conservé, permet de maintenir l'attribution de la mélodie au mode de *sol* chromatique[3].

Des compositions postérieures nous avons gardé :

a) Pange lingua gloriosi prælium certaminis, l'hymne de la Croix, dont la paternité, malgré l'attribution faite par certains à Claudien Mamert, est maintenue à Fortunat par ses récents éditeurs[4].

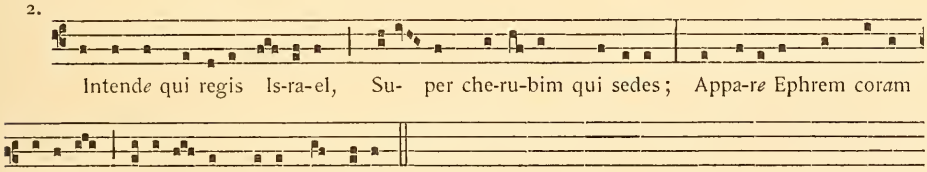
Le chant de cette hymne se retrouve, avec des variantes mélodiques, sous le même texte dans les manuscrits de liturgie romano-gallicane, et sous un autre texte dans les anciens livres de liturgie mozarabe[5]. Cette similitude dénote un emprunt, et, à tout bien considérer, le plus probable est que l'original du chant appartient aux églises gallo-romaines. Le refrain, dans les livres romains, est plus chargé de notes que le couplet, bien que le chant de nos livres ait pour l'un et l'autre une forme unique, établie dans le but de faciliter l'exécution.

b) Plusieurs mélodies destinées au chant des strophes sapphiques ou asclépiades :

Iste confessor. (*Antiph.*, p. 36.)
Te Joseph celebrent. (Ibid., p. 287.)

1. *Tribune de Saint-Gervais,* août 1898, p. 171. — A. Gastoué, *La Modalité des premier et deuxième tons. Revue du Chant grégorien,* mars 1899, p. 155-159.

2.



(*Paléographie musicale*, t. V ; *Antiphonarium ambrosianum*, p. 67.)

3. Lors même que l'on n'accepte pas l'emploi du chromatisme pour l'époque ancienne, on peut attribuer à l'altération du *si* et à son mélange avec le degré pur une date assez reculée (*Tribune de Saint-Gervais*, septembre 1898, p. 193) pour en justifier dans nos livres l'emploi pratique, encore qu'une plus grande uniformité pût être suivie. La restitution du *si* ♮ rend évidemment à nos mélodies un caractère noble et fort, que, par l'introduction presque perpétuelle du bémol, les déformateurs leur avaient enlevé, surtout dans le mode de *sol*.

4. *Monumenta Germaniæ historica*, t. IV, p. 27 et xxxiv.

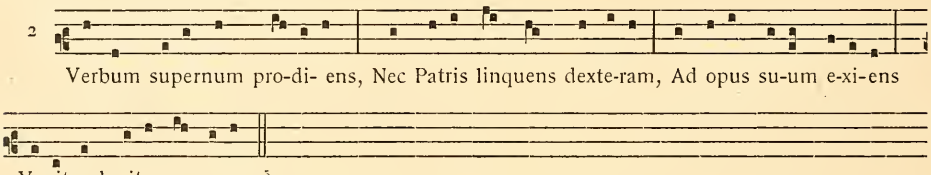
5. *Revue du Chant grégorien*, mars 1897, p. 117-122.

Au Moyen-Age nous devons l'hymne *Ave maris stella,* dont le texte se trouve parmi les *Spuria* de Fortunat[1], et la mélodie dans le chant du *Jugement dernier,* du neuvième ou du dixième siècle[2], et le chant de l'hymne ancienne de l'Ascension : *Optatus votis omnium* (*Variæ Preces,* p. 151).

Il faut citer aussi, parmi les hymnes dont les liturgies particulières ont enrichi la tonalité du *ré,* celle que Pierre le Vénérable dédia à saint Hugues : *Hugo pius pater, clarus prosapia*[3].

Dans sa teneur actuelle, le chant de l'hymne *Sacris solemniis* appartient à la tonalité mixte de *ré* (♮ ♭).

C'est encore au mode de *ré*, le mode phrygien basé sur la fondamentale *sol*[4], qu'il faut rapporter l'hymne de l'Avent *Vox clara ecce intonat (Antiph. Complem.,* p. 85), conçue exceptionnellement dans les cordes graves de cette modalité. Nos éditions attribuent, il est vrai, cette mélodie au septième mode transposé. Mais, en l'écrivant à la quinte, dans l'échelle propre de *sol,* on obtiendrait le *si* ♭ permanent, qui, avons-nous dit, fait rentrer les pièces du mode de *sol* dans l'échelle de *ré.* Les éditions précédentes ont défiguré cette hymne de diverses façons. La version en usage chez les Cisterciens est pourtant à considérer. Par l'abaissement d'un demi-ton de la tierce grave de la finale, elle donne la modulation du deuxième ton (finale *la*) :



5° Le mode de *si* ne fournit que deux ambrosiens. L'importance dans ces mélodies du degré *sol* oblige à les attribuer l'une et l'autre à l'iastien tendu (fondamentale *sol*).

Conditor alme siderum. (*Antiph.,* p. 57.)
Exsultet cœlum laudibus. (Ibid., p. [4].)

On ne peut rapporter à la même modalité l'hymne matutinale *Primo dierum omnium* (*Hymni de Tempore et de Sanctis,* p. 1), où le *si* ♭ n'est qu'une altération chromatique. Cette pièce appartient au mode de *mi.*

6° Le lydien normal, mode de *do* ou l'hypodorien (lydien relâché), mode de *fa,* n'a que deux ambrosiens anciens :

Jam lucis orto sidere, hymne férialе de Prime. (*Antiph. Complem.,* p. 21.)
Splendor paternæ gloriæ, hymne férialе de Laudes. (Ibid., p. 55.)

Ce sont deux récitatifs syllabiques, complètement séparés par leur teneur mélodique des airs du sixième ton moderne. Dans le second, en particulier, la

1. *Monumenta German.,* t. IV, p. 335.
2. Dom Pothier, *Revue du Chant grégorien,* février 1895, p. 99. — Bibliothèque Nationale, fonds latin, n° 1154.
3. Voir ci-dessus, p. 179. *Liber Antiphonarius Congregationis Gallicæ,* p. 643.
4. Dufour et Riemann, *Rythmique et Métrique grecques,* p. 129.
5. *Motets pour les Saluts,* p. 11.

tierce au-dessous de la tonique supporte la syllabe faible (la troisième du vers), et les degrés supérieurs relèvent les accentuations. Ces exemples sont propres à faire voir comment le chant ecclésiastique sut ennoblir les tonalités jadis proscrites, dès que l'affaiblissement des cultes païens en eut permis l'introduction.

Certaines hymnes sont de tonalité mixte. Je veux dire que, faute d'exprimer les degrés caractéristiques du mode, ces cantilènes peuvent s'écrire suivant deux gammes différentes. Ainsi l'hymne pascale : *Aurora lucis rutilat* (*Antiph. Complem.*, p. 194), l'hymne des Heures aux fêtes des Saints : *Nunc sancte nobis Spiritus* (ibid., p. 3), celle des vêpres du dimanche : *Lucis Creator optime* (*Antiph.*, p. 5), écrites dans le mode de *sol*, peuvent être ramenées, sans qu'il y ait de changement pour l'oreille, à la tonalité de *do* (*fa-si*♭). Toutefois, l'assimilation des mélodies de cette sorte avec des pièces complètes de l'échelle de *sol* justifie la notation de l'Antiphonaire.

J. Parisot.

(A suivre.)

ERNEST CHAUSSON

La disparition d'un artiste en pleine période de production occasionne toujours aux plus indifférents un profond sentiment de tristesse. Si cet artiste fut, dans ses œuvres, un parfait exemple de droiture et, dans sa vie, le type de l'homme bon et de l'ami fidèle, alors, ce n'est point seulement de la tristesse, mais une amère douleur qui s'empare du cœur de ceux qui l'ont connu.

De l'ami excellent et dévoué que fut Ernest Chausson je ne veux point parler, la plaie ouverte par son horrible fin est trop saignante encore pour qu'il me soit possible de rappeler de sang-froid les conseils donnés, les rêves décrits et les heures d'intime causerie, mais je voudrais, sans prétendre écrire ici une biographie qui a déjà été faite et bien faite ailleurs, exposer en quelques lignes les traits importants de son caractère artistique.

Ernest Chausson fut avant tout un *sincère,* et que l'on ne croie pas que ce terme soit un mince éloge sous ma plume, car je considère la *sincérité* comme la première, la plus précieuse, et je dirai aussi la plus rare des qualités de l'artiste.

C'est une curieuse disposition de nos producteurs modernes, et principalement de ceux qui entrent dans la carrière, que, tout en semblant ne point croire au but lointain et élevé de leur art (les fécondes croyances en Dieu, en l'Art, en la Patrie sont, hélas! bien atténuées en cette fin de siècle), tout en ne faisant état que du but pratique, immédiat, sans portée, la plupart des jeunes compositeurs de la présente génération osent exhiber, avec une assurance qui en impose à quelques-uns, des œuvres pour ainsi dire improvisées sans l'aide de la *douleur* qui seule enfante, du *temps* qui seul corrige et souvent même sans souci de la *composition* qui seule peut donner l'harmonie synthétique.

Combien différent de ceux-ci fut Ernest Chausson ! Muni cependant à la forte école de César Franck d'un métier solide et sûr, combien il était loin, même après la production d'œuvres sainement établies, de procéder avec cette assurance au moins présomptueuse à laquelle je viens de faire allusion ! — Perpétuellement inquiet, toujours à la recherche du *mieux,* constamment aiguillonné par le désir ardent de la perfection, il pensait longuement ses œuvres avant de les écrire et les retouchait minutieusement ensuite. De combien d'hésitations n'ai-je pas été le témoin au cours de nos entretiens, et combien de scrupules exagérés de sa part n'ai-je point été obligé de combattre ! C'est que Chausson était de la race des forts, de ceux qui *souffrent leur œuvre* avant de la produire et, bien loin d'admettre indifféremment comme bon *tout* ce qui tombe de leur plume, éprouvent des terreurs d'enfant en écrivant et ne se décident à fixer une idée que lorsqu'ils sont *presque sûrs* d'avoir atteint la plus haute expression de leur rêve.

Que l'on consulte les cahiers d'esquisses d'un Beethoven, hésitant quelquefois plusieurs années entre cinq ou six versions différentes du thème le plus simple, et l'on comprendra ce que je veux dire.

*
* *

Si l'auteur d'*Artus,* des deux *quatuors* et de l'admirable *Chanson perpétuelle* fut pour lui-même et pour ses œuvres d'une extrême sévérité, par contre, il était pour les autres et pour les œuvres des autres d'une indulgence que je me permettais parfois de qualifier d'excessive; c'est que Chausson était *bon* et d'une bonté sans bornes vis-à-vis surtout de ceux qui lui semblaient aimer l'art et la vérité.

Ce n'est pas ici le lieu de faire ressortir les effets *matériels* de cette inépuisable bonté dont quelques-uns même de ceux qui, depuis, ont trouvé adroit de le traiter d'*amateur,* pourraient, s'ils le voulaient, témoigner; je me contenterai de constater l'accueil bienveillant qu'il fit toute sa vie aux *jeunes* de toutes les carrières artistiques, peintres, littérateurs, musiciens, et l'enthousiasme réel dont il faisait preuve en face de telle production de ses camarades, voire de ses cadets en art.

Tout autres sont ceux dont je parlais en commençant, qui érigent en principe l'indifférence et le mépris pour autrui et qui, s'ils n'éprouvent que de vagues douleurs en perpétrant leur œuvre, souffrent au contraire infiniment du succès de celle d'un ami.

*
* *

J'ai dit que Chausson, quoique parfois un peu trop indécis, était de la race des forts, et je n'en veux pour preuve que la transformation qui s'opérait et se précisait au moment où la triste mort est venue.

Tous les artistes créateurs vraiment dignes de ce nom présentent dans le développement de leur carrière un point commun assez spécial qui consiste en un changement presque complet de manière d'être artistique à une ou plusieurs époques de leur vie. C'est ainsi que l'on distingue trois styles

divers chez Sébastien Bach, autant chez Beethoven et Richard Wagner, et deux périodes différentes de production chez Rameau, Gluck et Verdi, par exemple.

Il en est, au reste, de même dans toutes les branches de l'Art et j'estime qu'entre la *Ronde de nuit* et les *Syndics* de Rembrandt, entre les premières compositions de Puvis de Chavannes et sa *Sainte Geneviève,* entre l'*Etourdi* et le *Misanthrope,* il existe d'aussi notables différences de conception que l'on peut en remarquer entre la *Symphonie héroïque* et la *Neuvième,* entre *Simon Boccanegra* et *Falstaff,* entre *Lohengrin* et *Parsifal.*

Seuls, les médiocres, dont les appétits se tiennent pour satisfaits par le succès immédiat, n'éprouvent nullement ce besoin irrésistible de transformation qu'on rencontre à chaque pas chez les grands ; je ne sache pas qu'il y ait un intérêt quelconque à comparer entre eux les tableaux d'un Meissonnier, et les compositions théâtrales d'un Scribe ou d'un Dumas fils sont aussi constamment identiques que les opéras d'un Ambroise Thomas, qu'on aille de *Mignon* à *Françoise de Rimini,* en passant par *Hamlet.*

Pour en revenir à Ernest Chausson, une flagrante transformation s'opérait en lui depuis quelques années et chaque œuvre marquait un pas en avant sur la précédente.

L'exubérance de jeunesse un peu exagérée qui régnait dans *Hélène* et dans *Viviane* fit bientôt place (grâce à la vivifiante influence de César Frank, venant ordonner ce que l'enseignement officiel avait laissé de vague dans l'esprit du jeune compositeur) à un sentiment plus rassis des formes et de l'harmonie générale, spécialement dans le *Concert* pour piano, violon et instruments à cordes, et le noble drame : *Artus.* A partir du *Poème* pour violon et orchestre, l'idée musicale se magnifie, elle prend plus d'ampleur, plus de solidité, plus de simplicité aussi ; mais c'est dans les dernières œuvres, et surtout dans la *Chanson perpétuelle,* poème d'une si haute et si attachante expression, dans le *Quatuor* avec piano et dans le *Quatuor* à cordes, dont la mort vint interrompre l'achèvement, que la transformation se fait le mieux sentir. Arrière le *détail* charmant mais souvent oiseux et sans utilité pour l'ensemble, arrière le contour fuyant et la *jolie harmonie,* but des recherches de tout bon élève : tout ce concept ancien a cédé à la préoccupation de la belle et simple ligne mélodique, à la compréhension synthétique plus simple et plus pure.

Les œuvres d'Ernest Chausson vivront, parce qu'elles ont été enfantées dans la douleur et que lui-même fut un sincère artiste croyant et espérant en l'Art.

Le souvenir d'Ernest Chausson restera ineffaçable dans le cœur de ceux qui l'ont aimé, car il fut l'homme bon et affamé de charité auquel peuvent s'appliquer les paroles de l'admirable antienne de la grande semaine :

Ubi Caritas et Amor, Deus ibi est.

VINCENT D'INDY.

LES FÊTES MUSICALES D'AVIGNON

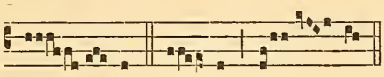
(Suite)

Le lendemain matin, devait avoir lieu, à huit heures, au petit séminaire, une classe de chant grégorien par les soins de M. Gastoué. Nous pensions que quelques ecclésiastiques (il est vrai que les fêtes en avaient amené à Avignon plus de cent), et des congressistes laïques fervents feraient seuls les frais de cette réunion matinale, la foule se réservant pour la si intéressante conférence de M. Gastoué l'après-midi; aussi arrivions-nous à petits pas, ménageant nos mouvements sur cette terrible place du Palais qu'il fallait traverser, sous une chaleur torride et plusieurs fois par jour, pour se rendre au séminaire. Quelle fut notre stupéfaction en voyant le vaste patio du séminaire absolument plein! Les dames y étaient même comme aux grandes séances, et Nosseigneurs présidaient. Le sort voulut, par un malentendu involontaire, que M. Gastoué attendît les Chanteurs de Saint-Gervais et de Saint-Joseph, qui devaient prendre part à l'exécution grégorienne de Saint-Didier, afin de leur faire répéter l'office comme démonstration pratique, répétition qui devait avoir lieu à neuf heures et à huis clos. Loin de perdre son sang-froid, le savant conférencier sut intéresser son monde, et, assis à la table, se mit à improviser sur l'art grégorien une causerie si attachante et si remplie de déductions heureuses que l'on fut littéralement sous le charme, et ainsi, une simple leçon pratique se transforma en une conférence théorique du plus grand attrait. Les Chanteurs arrivèrent enfin; pour le principe, on leur fit chanter l'introït, et M. Gastoué leva la séance, cédant le bâton à Dom Grosso et donnant rendez-vous le lendemain, à la même heure, non aux Chanteurs, mais à un *chœur de voix volontaires*, afin de leur donner quelques notions de chant, ce qui fut très goûté des congressistes, tant il est humain qu'on s'intéresse doublement aux choses où l'on apporte un peu de son activité personnelle. Beaucoup d'ecclésiastiques présents étant déjà des chanteurs grégoriens aguerris, on devait arriver à un résultat satisfaisant, ce qui fut le lendemain.

*
* *

A dix heures et demie, *messe grégorienne à Saint-Didier;* la foule s'y écrasait littéralement, ceux qui ne purent pas entrer, ou que la mélodie grégorienne n'intéressait qu'à demi, eurent comme compensation la vue de la devanture du café Saint-Didier (cercle catholique) absolument défoncée par la rage intelligente des manifestants de la nuit précédente. Dans l'église, dès l'arrivée de Leurs Grandeurs, la messe commença. Sauf les quelques interludes de l'excellent organiste de la paroisse, la seule musique entendue et chantée à cet office fut du *plain-chant*, rien que du plain-chant, et, de l'avis unanime, l'assemblée entière des fidèles serait restée une heure de plus, on n'entendait qu'exclamations! Les Chanteurs de Saint-Gervais présents disaient qu'avec leur *bis* d'un alléluia grégorien au Cirque d'été, aux concerts Lamoureux, c'était les deux

plus belles victoires grégoriennes qu'ils eussent remportées. Hâtons-nous de dire que la part la plus grande revient à Dom Grosso, aux vaillants Chanteurs de Saint-Joseph, aux chers enfants de Dom Bosco, très disciplinés au chant grégorien et le chantant comme il convient, c'est-à-dire d'une façon populaire et mâle, sans pour cela négliger aucune distinction et souvent même aucune finesse. Diable ! vous ne diriez pas, messieurs les antagonistes, que c'est un chant de poitrinaires, et que ce ne sera jamais populaire. Dans l'admirable *Sanctus* de la messe *de Beata* :



dont l'abbé Perosi semble s'être inspiré si heureusement pour son superbe thème de la *Résurrection du Christ*, les vitres en tremblaient. Cela commençait doux, grandissait magnifiquement, pour mourir ensuite dans de sourds *mora vocis* avec une puissance contenue telle qu'on eût dit l'effet du début du *Sanctus* de la messe *du Pape Marcel !* C'était sublime. Quant à l'alléluia *Justus germinabit* de la fête du jour, le verset fut dit par les Dames de Saint-Gervais qui y sont inimitables, et repris par tous les enfants et les ténors : c'était exquis. Voilà, certes, pour le chant grégorien une belle journée, et la messe de Saint-Didier restera gravée, comme un souvenir ineffaçable, dans bien des mémoires. L'office était celui de saint Dominique; quant à l'ordinaire de la messe, il avait été emprunté à diverses messes : *Kyrie fons bonitatis, Gloria* de la messe *Deus sempiterne, Sanctus de Beata* et *Agnus* de la messe *Deus sempiterne*, délicieuse invocation qui inspira à notre jeune et regretté Paul Jumel sa dernière œuvre, un andante pour orgue tout à fait religieux, dédié au R. P. Dom Mocquereau. Le choix des morceaux de la messe était, du reste, de Dom Mocquereau, étant ceux que la *Schola* avait chantés avec les moines, le jour de la saint Jean-Baptiste, à Solesmes.

*
* *

A deux heures et demie, conférence de M. A. Gastoué sur le chant grégorien avec exemples chantés par un groupe de Chanteurs de Saint-Gervais. Elle fut très écoutée et très goûtée; le *Courrier du Midi* y consacre un grand article. Pleine de documents, cette conférence fut très profitable aux ecclésiastiques présents, dont plusieurs, par l'étonnement qu'ils manifestaient, disons-le tout bas, s'avouaient vaincus en connaissances liturgiques par ce laïque qui, sous sa veste d'orléans, cache le froc d'un Bénédictin.

Mais voici que quatre heures sonnent, il faut courir à Saint-Pierre; on ne perdait pas son temps en Avignon. L'église est déjà pleine, tous les Chanteurs de Saint-Joseph sont à leur poste, ainsi que leurs collègues de Saint-Gervais qui n'étaient pas à la conférence. La masse chorale est, cette fois, disposée dans les stalles du chœur, très profond, garni de boiseries, de peintures anciennes, et au fond duquel, dans la pénombre, un vieux retable à l'espagnole resplendit. Dans le haut chœur, Sa Grandeur, M. le chanoine maître de cérémonies, qui dira le chapelet, le clergé de la paroisse, conduit par son vénérable curé, l'abbé Dumas, presque octogénaire. Au-dessus de la porte d'entrée, à la tribune,

M. Tournemire *tout seul*, assisté pourtant de M. Ripert, l'aimable titulaire de l'instrument, organiste de grand talent, élève de M. Gigout, que sa modestie a voulu absolument retenir au second plan, bien à tort, et l'excellent facteur de l'orgue, M. Puget, de Toulouse. Je souligne que M. Tournemire tenait à être *seul* à son clavier, car, une bonne fois, nous ne saurions trop dire aux mélomanes, surtout ecclésiastiques, combien il est douloureux à un artiste de se sentir entouré de mille regards qui n'ont pour seule excuse que de vouloir *voir travailler* le patient. A Paris même, en province surtout, on ne saurait croire combien on aime *voir l'exécutant*; puisse cette boutade servir d'enseignement à plusieurs, car je suis assuré que ce désir de voir n'est pas réciproque, et que l'artiste *n'a jamais,* dans une grande exécution, envie d'observer ses voisins. Ne brisons donc jamais le délicieux incognito que donne la tribune. Il serait à souhaiter que dans tout concert les exécutants fussent invisibles, l'intérêt comme la sécurité de l'exécution doubleraient. Pourtant, je connus un jour un naïf organiste, maître de chapelle de province, qui ne pouvait se consoler, en arrivant dans *sa ville,* dans *son église,* que *son orgue* de chœur ne fût pas dans l'avant-chœur, en vue des fidèles : « Je ne trouverai jamais une leçon ! » s'exclamait-il. Peut-être avait-il raison, il est souvent si doux de se trouver une raison ! Bref, M. Tournemire tint à être seul avec ses deux acolytes, tireurs de jeux et tourneurs de pages, et je suis certain que ce fut pour beaucoup dans le résultat du *récital*, qui fut magnifique. Jamais le jeune virtuose ne me parut plus sûr de ses moyens. Sa virtuosité fut impeccable, son style excellent, et par le choix des morceaux, ce fut un vrai régal pour les connaisseurs, car, art complexe, la grande musique d'orgue, la belle, la seule, celle que joue M. Tournemire, est moins faite pour la foule des fidèles que le chant grégorien ou même le chant palestrinien. Nous ne pouvons citer tous les morceaux, tirons hors pair les deux monumentales pièces de Bach : *Toccata et fugue* en *ré* mineur, et *Prélude et fugue* en *sol* mineur, l'admirable *Choral* en *si* mineur de César Franck, le maître de M. Tournemire, qu'en disciple il vénère ; *Sur un thème breton*, de M. G. Ropartz ; des pièces de moindre envergure de Guilmant, de La Tombelle, Paul Combes et, enfin, une excellente œuvre de M. Tournemire, *Pièce symphonique*, que les typos, coquille tout à fait folichonne, avaient gratifiée du qualificatif de « syphonique » sur le programme. Ce fut le mot pour rire de cette séance un peu austère, où, alternant à l'orgue, les Chanteurs consacrèrent aux *Mystères douloureux du saint Rosaire* une suite d'émouvants et sublimes répons de Vittoria et Palestrina, les plus beaux du Répertoire de la Semaine sainte de Saint-Gervais.

*
* *

Après un dîner un peu hâtif, nous descendîmes dans la rue, c'est le cas de le dire : on s'y battait déjà, et je connais quelques jaquettes scholastiques qui furent maculées d'autres choses que... mais n'étalons rien et plaignons-en les propriétaires. Sans une hospitalière écurie qui s'ouvrit à eux, les choses auraient pu tourner mal pour nos pauvres « neumophiles ». Bref, on assiégeait l'église des Carmes où nous nous rendions. Cela n'empêche pas tous les amateurs d'Avi-

gnon d'être d'un courage digne de tout éloge; la police faisait de son mieux. Je croyais l'église vide, elle était comble. Dans le chœur, plus de 150 chanteurs et instrumentistes étaient groupés d'une façon très harmonieuse. Monseigneur était au premier rang, entouré de ses Vicaires généraux. Il y avait là plus de quinze cents personnes. M. Bordes monte au pupitre, et voilà que le thème de la *Résurrection du Christ* éclate, le magnifique prélude de la seconde partie de l'œuvre du jeune maître italien. L'acoustique de l'église est admirable.

M. Warmbrodt dit à ravir les longues mélopées de l'historien, Mlle Éléonore Blanc retrouve ses plus beaux accents du Cirque d'été pour faire vivre le beau rôle de Madeleine. Les deux anges sont Mlle Ediat et Mme Vinocourt; les alléluias éclatent triomphants aux chœurs qui forment une masse chorale incomparable, grossie encore de plus de trente amateurs avignonnais. L'orchestre se dévoue avec une conscience admirable. Tout à coup, au fond de l'église, alors que toute la symphonie s'est apaisée, l'orgue parle dans la nuit, c'est le Christ qui apparaît. Ceci, nous ne l'avions pas eu à Paris, et peut-être jamais le maestro n'a-t-il eu l'impression de son orgue derrière lui là-bas au fond de la nef sombre, parlant seul d'abord, puis alternant avec l'orchestre montant, montant, grandissant toujours. Ce fut une minute troublante, que vint encore rendre plus mystérieuse le *Pax vobis* célèbre et l'adorable chœur à cinq voix, l'alléluia séraphique qui est comme un bain de sublime musique où l'on se sent tout enveloppé. M. Daraux chanta *le Christ* comme à Paris, avec son succès habituel. Quand les derniers alléluias si exultants eurent fermé la partition, ce fut invincible, on ne put réprimer ce mouvement : transportée, toute la foule se mit à applaudir. Le tabernacle n'était-il pas ouvert? et puis Perosi excuse tout. Sa Grandeur, imitant en cela ses pairs, les Cardinaux romains, laissa faire, et, timides d'abord, les prêtres eux-mêmes suivirent le mouvement imprimé. Aux *Béatitudes* de César Franck ce fut du délire. Il fallait bien par quelque chose couvrir les rumeurs de la rue, et n'était-ce pas une réplique triomphante que d'opposer aux menées socialo-maçonniques ces deux sublimes œuvres d'art du génie chrétien qui sont la *Résurrection du Christ* et les *Béatitudes* de Perosi et de César Franck?

Après quelques moments de recueillement, la foule (si exaltée tout à l'heure, avait conscience du lieu, car on y parlait bas) vit monter au pupitre M. Vincent d'Indy. Le prologue des *Béatitudes* va commencer. M. Warmbrodt annonce le divin sermon de la Montagne et les anges se prennent à chanter, admirable péristyle du monument le plus admirable qui soit. Puis ce fut la huitième Béatitude, la maîtresse page de la partition. Satan (M. Dô, un jeune élève du Conservatoire de Paris, chanteur de Saint-Gervais) jette ses imprécations, la foule des martyrs lui répondent : « *O justice éternelle, toi pour qui nous souffrons!* », le plus beau chœur peut-être qui existe; et par trois fois, la sublime prière monte vers les voûtes. Surgit la Vierge, la *Mater Dolorosa*, qui doit vaincre Satan, et qui pleure sur son Fils. Mme J.-T., d'Avignon (comment ne peut-on pas proclamer tout haut le nom d'une telle artiste?) prêtant sa voix vibrante et magnifique aux accents si touchants du divin « père Franck », comme nous l'appelions tous. Satan résiste encore, mais ne tarde pas à s'enfuir; Jésus paraît. Non pas le Jésus fade et banal auquel nous a habitués Gounod, et que Don Perosi lui-même n'a pu rendre parfaitement (que dans ce *Pax vobis* inimitable), mais bien le

Jésus de l'Évangile tout de douceur, de force et de charité. Le *bon Dieu* du trumeau d'Amiens, quoi! Un Christ de portail de cathédrale vivant et parlant, et quelles paroles, quels accents : *Venez les élus de mon Père!* si ce n'est pas génial, plein de charité et d'amour, où chercher le génie? et les anges de se reprendre à chanter *Hosannah! Hosannah!* Cette conclusion n'est pas ce qu'il y a de mieux dans l'œuvre, c'est moins « fresque » que Perosi, mais ce n'est pas plus musical.

Je suis heureux d'en profiter pour répondre ici à ceux qui n'ont pas manqué d'élever celui-ci au détriment de celui-là. Mon Dieu! qui nous délivrera donc de la manie des comparaisons?

(A suivre.) JEAN DE MURIS.

MOIS MUSICAL

DÉPARTEMENTS

Trouville (Calvados). — Nous recevons par les soins du *Courrier de la Presse*, auquel nous sommes abonnés, le compte rendu du salut donné à Trouville, à Notre-Dame de Bon-Secours, par les Chanteurs de Saint-Gervais, extrait de la *Semaine religieuse* du diocèse de Bayeux. On nous fait tenir d'autre part le même document. Nous y voyons répétées une fois de plus deux déductions qui ont le don de nous porter sur les nerfs : 1° Que le fait de faire chanter des *alléluias* grégoriens par des voix choisies est un aveu d'impuissance et que, partant, le chant grégorien est antipopulaire; 2° Que l'introduction du chant grégorien par ses admirateurs *exclusifs* serait la suppression « de ce que nous avons peut-être de plus beau dans notre liturgie, les splendides messes de Dumont ». Au premier point nous répondrons que M. Bordes n'a pas toujours fait chanter le chant grégorien que par un groupe de chanteurs choisis. Dans les villages certes plus primitifs que Trouville, à Vernoux (Ardèche), par exemple, et à Saint-Jean-de-Luz, qui est un Trouville qui a du style et où il y a de jolies voix, il a fait chanter à des ouvriers et à des ouvrières et ce à en étonner le R. P. Dom Mocquereau lui-même, alléluias et graduels neumés. M. le Curé de Vouvant (Vendée), comme l'abbé Bouichère à Preixan (Aude), ils sont légion maintenant en France, n'ont pas agi autrement dans leurs villages. On nous citait encore il y a deux jours à Grenoble, dans l'Isère, une petite commune où les chantres ne veulent chanter *que dans les livres de Solesmes*. Donc le chant grégorien est populaire, je dirai plus, il est le *chant populaire lui-même*; sans lui, beaucoup de nos délicieuses mélodies du Folk-lore français n'existeraient peut-être pas.

Passons à l'autre point à discuter. Messieurs les admirateurs des messes de Dumont, et dans le clergé on les distingue à leur majestueuse corpulence et à leur figure réjouie, soyons du grand siècle, ont pour les œuvres du grand musicien, j'insiste sur ce qualificatif, une admiration sans bornes que je partage, ce qui les étonnera, reconnaissant que la *Messe royale* est une belle chose un peu « ventrue », mais susceptible de produire un grand effet par une masse.

Mais que l'on ne vienne pas nous dire : « *Voilà du chant,* ce n'est pas anémique cela, à la bonne heure! » D'abord j'ajouterai que bien rares sont les *Ordinaires de messe* qui peuvent se réclamer du titre de grégoriens, presque tous sont de provenance quasi moderne, par rapport aux versets alléluiatiques et aux graduels. Donc la messe de Dumont, aussi bien que celle dite *des Anges*, a le droit de prendre place au lutrin. Chacune a la marque de son siècle, et pour ma part, j'ai, pardieu! je crois, le droit d'aimer plus une jolie église du seizième ou du quinzième siècle que Saint-Sulpice, les goûts sont dans la nature et ne se discutent pas. D'autres préfèrent peut-être la messe *Trompette*, de bouffonne mémoire, ou celle de *Baptiste*, qui sent aussi son grand siècle, puisqu'elle est de Lulli. Heureusement que toutes ces turpitudes tendent à disparaître. Espérons que celles de Dumont surnageront de l'oubli; car elles le méritent, c'est ce que je souhaite ardemment. Enchâssée de temps en temps dans le propre de l'office, lui, bon grégorien, alors que nos idées auront triomphé partout, souhaitons que la *Messe royale* s'entende encore longtemps, ne fût-ce que pour faire remarquer la différence et former le goût du peuple. Ceci dit, nous sommes très sensibles aux éloges bien trop grands que veut bien nous servir le signataire de l'article. Il nous ferait pécher par orgueil. Pour notre pénitence nous vous ferons chanter un bel alléluia, et ce encore par vos congréganistes, Monsieur le Curé; car un curé seul a pu signer cet article. Il a fallu que Violet-le-Duc parût pour montrer au clergé le respect qu'on devait à une église gothique!

Merci à M. le Curé de Notre-Dame de Trouville d'avoir bien voulu si aimablement accueillir nos Chanteurs et de nous avoir donné l'occasion doublement de prouver l'excellence de notre doctrine.

G. DE BOISJOSLIN.

Le Gérant : ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — 9-99.

Cinquième Année N° 10 Octobre 1899

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*)	BUREAUX	ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*)
Étranger (Union postale). . 11 fr.	*15, Rue Stanislas, 15* PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

Le Génie latin (Suite et fin) . . . . . F. Brunetière, *de l'Académie Française.*
Les Papiers de Th. Nisard . . . . . Pierre Aubry.
Le nouvel Oratorio de l'abbé Perosi à Côme . . . . . Romain Rolland,
Les anciennes orgues françaises (suite et fin). . . . . Henri Quittard.
Les fêtes d'Avignon, compte rendu (suite et fin) . . . . . Jean de Muris.
Variétés : Un village chantant . . . . . Ch. Bordes.
Actualité : L'opinion de M. Jules Lemaître sur la musique religieuse contemporaine . . . . . X...
Mois musical . . . . . G. de Boisjoslin.
Bibliographie . . . . . A. Gastoué.
Nécrologie . . . . . J. B.
Encartage musical : *Ecce Sacerdos magnus,* motet à 4 voix . . . . T. L. da Vittoria.
Magnificat à 4 voix égales . . . . . L. Viadana.

LE GÉNIE LATIN

(Suite et fin)

Conférence prononcée aux fêtes musicales religieuses et d'art comparé d'Avignon

Je pense aussi, pour toutes ces raisons, qu'aujourd'hui même encore, et pour nous encore Français, en particulier, les œuvres du génie latin demeurent une source inépuisable d'énergie. Nous pouvons nous y retremper sans crainte. Et, si nous savons seulement choisir nos guides, nous n'en rapporterons, aujourd'hui comme jadis, que d'utiles et de profitables leçons. Car le sérieux de la vie, la discipline sous la loi, la subordination de l'individu à la société, l'énergie militaire et civile, le courage du champ de bataille et celui de la tribune ou de la

place publique, le dévouement à la patrie, l'humanité, l'égalité, voilà ce qu'enseignent ces maîtres du génie latin, et c'est encore un trait qui les caractérise. Ils n'ont point écrit pour écrire, mais pour enseigner, et, si le désir d'immortaliser leur nom s'est mêlé parfois à leur enseignement, ce désir même les a détournés de l'affectation ou de la singularité pour leur inspirer des sentiments éternels, je veux dire, Messieurs, des sentiments qui fussent en tout temps compris de tous les hommes, acceptés et suivis par eux. Quand un Grec désespérait de laisser une trace de son nom, il brûlait le temple de Delphes, ou il se jetait dans le cratère de l'Etna, mais un Romain essayait de donner un exemple utile, et Caton faisait de sa mort une protestation contre la religion du succès.

Je n'ajoute plus qu'un dernier caractère, et il dépend encore de cette tendance à l'universalité : il en est un effet ou une conséquence. Le latin populaire, l'ancien latin, était une langue synthétique entre toutes, c'est-à-dire une langue elliptique et obscure, infiniment moins claire, moins abondante, moins coulante que le grec. Mais, pour en faire la langue universelle, ses grands écrivains et ses grammairiens ont essayé de suppléer à ce qui lui manquait du côté de la clarté, non pas tant en l'enrichissant qu'en la précisant ou mieux encore en la burinant, et en lui donnant cette précision de contours, ce relief, ce caractère d'éternité qui font la beauté d'une médaille ou d'une inscription lapidaire. Il y a des langues qui chantent, il y en a qui dessinent ou qui peignent. Le latin grave, et ce qu'il grave est ineffaçable. C'est pourquoi, Messieurs, comme l'a dit Joseph de Maistre : « Les médailles, les monnaies, les trophées, les tombeaux, les annales primitives, les lois, les canons, tous les monuments parlent latin. » Et, de nos jours, sur les monnaies anglaises, vous pouvez encore lire : *Victoria, Dei gratia Britanniarum regina, Fidei defensatrix, Indiarum imperatrix*. C'est ainsi, Messieurs, que l'universalité qu'il ne pouvait pas attendre de ses qualités naturelles ou primitives, le latin, laborieusement, s'est appris à la tirer de la généralité des choses qu'il disait, et de la force unique, de la concision sans rivale, de la majesté souveraine avec laquelle il les disait. Ce qui n'est pas clair n'est pas français, a-t-on pu dire de notre langue; on pourrait dire, Messieurs, que ce qui n'est pas universel ou éternel n'est pas latin. Chez les maîtres du génie latin, le caractère d'éternité de la forme s'ajoute, pour le faire valoir, au caractère d'universalité du fond, et, à Dieu ne plaise que je médise ici de notre langue! mais ce qu'on peut bien affirmer, c'est qu'elle n'est devenue la langue de Pascal et de Bossuet, de Corneille et de Molière, de La Fontaine et de Racine, qu'en s'appropriant ces caractères du latin, et c'est qu'elle ne saurait demeurer elle-même qu'en continuant de s'y rapporter comme à la loi intérieure de son développement.

Gardons-nous donc bien d'affaiblir ou de diminuer chez nous la part des études latines. Le maintien n'en est incompatible avec aucune des « exigences de l'esprit moderne », et elles sont le lien qui nous rattache presque aux plus anciennes de nos traditions. Ne croyons pas que Lucrèce et Virgile, Cicéron et César, Tive-Lite et Tacite, Pline et Sénèque, n'aient rien à nous apprendre. L'homme ne vit pas uniquement de mathématiques ou de chimie! Et d'ailleurs, il y a d'illustres mathématiciens, il y en a, si je ne me trompe, jusque dans le siècle où nous sommes, qu'on ne saurait aborder si l'on ignore le latin. Mais, quand ces maîtres latins ne nous apprendraient rien d'immédiate-

ment utilisable, de convertible en bonnes espèces ayant cours, en honoraires et en appointements, faudrait-il, en vérité, leur en faire un reproche? — et surtout les proscrire? Ah! Messieurs, c'est alors que nous serions vraiment des barbares, des ingrats et des imprudents : — des barbares, si les barbares sont des peuples qui n'ont point de passé ou qui se font une gloire brutale de l'avoir oublié; — des ingrats, si nous devons à l'éducation latine la meilleure part de ce que nous sommes; — et des imprudents, si nous n'avons guère aujourd'hui de meilleur moyen d'action que notre langue, et si le commencement de bien écrire ou de bien parler en français est et sera toujours de bien savoir le latin. On ne le sait point sans l'avoir appris.

Cela d'ailleurs ne veut pas dire que le génie latin n'ait ses défauts, avec ses qualités, ou, si vous l'aimez mieux, que ses qualités n'aient leur revers. Il nous faut aussi les connaître, si nous voulons lui rendre justice, et, par exemple, c'est à bon droit, nous l'avons déjà dit, qu'on lui reproche d'avoir manqué de souplesse et d'agilité. La langue latine elle-même n'a jamais pu se défaire d'une certaine raideur, et aussi bien peut-on dire qu'elle ne l'a jamais voulu. On ne grave qu'en appuyant, je dirais presque en enfonçant, et une langue ne saurait être à la fois lapidaire... et légère. Le style des inscriptions n'est pas celui de la conversation. Et sans doute on pourrait dire qu'il y a les comiques, Plaute et Térence, il y a les élégiaques, Tibulle et Properce, et les premiers ne manquent pas d'esprit, ni les seconds de sensibilité, d'émotion, de passion. Mais d'une manière générale, il est vrai que le génie latin a quelque chose de plus austère que de séduisant, de plus sérieux que de spirituel, de plus autoritaire que de caressant. Que vous dirai-je encore? Ils ont rarement écrit pour s'amuser : on les lit donc rarement pour se divertir. On en est quitte, Messieurs, pour choisir son moment de les lire, et puis, si leur sérieux a besoin d'être quelquefois tempéré d'un sourire, il y a dans notre fonds gaulois plus de gaieté qu'il n'en faut pour compenser la sévérité du génie latin.

Mais on lui reproche encore d'avoir manqué de poésie et peut-être, Messieurs, vous rappellerez-vous quelle forme excessive et désobligeante ce reproche a prise dans l'*Histoire romaine* d'un Allemand illustre. Si nous en voulions croire Théodore Mommsen, il n'aurait donc été donné qu'aux Grecs et aux Germains de « s'abreuver aux sources jaillissantes des vers et à la coupe d'or des Muses », et, Germains ou Grecs, nous ne dirons pas le contraire, ils s'y sont abreuvés largement. J'aime à croire ici, Messieurs, qu'au regard de Mommsen, Shakespeare lui-même est un « Germain ». Mais, sans parler de nos poètes, de Lamartine ou de Victor Hugo, de Corneille ou de Racine, que fait-il donc de Pétrarque ou de Dante, et que fait-il de Virgile ou de Lucrèce? Quelques scènes de la nature, et on pourrait presque dire de la naissance du monde, n'ont sans doute été représentées dans aucune langue, par aucun poète, avec plus de largeur, et de quel poème écrit cependant pour nous consoler de la vie, se dégage-t-il plus de tristesse, de philosophique et d'amère tristesse, que du *De Natura rerum?* Mais où trouve-t-on plus de mélancolie que dans les vers de Virgile, dans quelques vers au moins de « l'enchanteur Virgile », comme on l'appelait au Moyen-Age, plus de dou-

ceur dans la mélancolie, plus de pitié dans la résignation, et, pour user du mot d'un autre poète, qui jamais fut plus nourri du lait de l'humaine tendresse? M. Mommsen le sait, les Allemands le savent. Qu'a-t-il donc voulu dire? Que signifie cette rature passée d'un trait de plume sur toute la poésie latine? N'y faut-il voir qu'une boutade, l'impatience d'un Germain qu'importunerait encore, après dix-huit cents ans, le souvenir de la grandeur romaine? Non, Messieurs, le grand historien a bien su ce qu'il voulait dire; ce sont deux conceptions de la poésie, pour ne pas dire de la vie, qu'il a, dans cette phrase, opposées l'une à l'autre, et il a tort, à mon humble avis, de n'en reconnaître qu'une pour légitime, mais il faut l'entendre, et ce qu'il reproche au génie latin, c'est d'avoir manqué de cette imprécision, de ce sentiment du vague et de l'obscur, de ce sens du mystère et de l'*au-delà* qui sont, aujourd'hui surtout, et pour beaucoup de gens, l'essence même ou la condition de toute poésie.

Eh bien ! Messieurs, si ce sont bien là, Mommsen a raison en ce point, deux manières de concevoir la poésie, qui s'opposent et qui se contrarient, nous avons le droit de garder la nôtre, si nous l'avons, comme on dit, dans le sang ; et des brumes du Nord, qui d'ailleurs ont aussi leur charme, nous avons même le devoir de ne faire entrer dans nos vers que ce qui ne détruira pas la précision de leurs contours. C'est une propriété du génie latin que d'éclairer et de préciser tout ce dont il s'empare, et même c'est sa manière de s'approprier ou de s'assimiler ce qu'il emprunte. C'est dans notre Montaigne, c'est dans la légende italienne, c'est dans nos troubadours provençaux, que Shakespeare lui-même a puisé quelques-unes de ses inspirations les plus heureuses. Et qui ne sait ce que le grand Gœthe en personne a tiré de la fréquentation des anciens et des Latins, bien plus que des Grecs? Imitons-les justement en cela. N'essayons pas de nous faire une âme, ou, si vous le voulez, une mentalité germanique ou anglo-saxonne, parce que, premièrement, nous y réussirions encore moins qu'ils n'ont, eux, réussi à se rendre Latins, et puis parce que je ne vois pas l'avantage que nous y trouverions. Mais prenons d'eux ce que nous pouvons nous en assimiler, et coulons, en quelque sorte, aussi souvent du moins que sa consistance et sa solidité nous le permettront, un métal étranger dans le moule du génie latin.

Aussi bien, Messieurs, il est temps de le dire, ce qui manquait au génie latin dans ses origines, ce qui lui manque, et nous venons nous-même d'en convenir, quand on ne l'étudie que dans les monuments de sa plus lointaine antiquité, l'a-t-il reçu de son alliance avec le christianisme. Car j'ai eu l'air de l'oublier, mais saint Ambroise et saint Augustin sont aussi des écrivains latins, et nos grandes basiliques romanes sont des monuments qui soutiennent la comparaison des plus vantés de l'époque purement romaine. Le droit canonique est venu comme attendrir et achever d'humaniser, en y introduisant des relations nouvelles, ce que l'esprit stoïcien avait laissé subsister dans le droit romain de dureté hautaine, et à la propagande armée des premiers conquérants du monde, la Papauté, latine comme eux, a substitué la propagande pacifique de la persuasion. On a vu alors le vieil arbre, que les barbares croyaient avoir renversé, lentement reverdir, porter de nouveaux fruits, et ses racines s'enfoncer en terre plus loin et plus profondément. C'est

comme si nous disions qu'aux plus sombres jours de l'histoire, non seulement le génie latin n'a pas désespéré de lui, mais il ne s'est point absorbé dans la contemplation stérile de son propre passé ; il s'est efforcé de s'adapter à des circonstances nouvelles ; et, si nous pouvions douter qu'il y eût réussi, le grand mouvement de la Renaissance est là, Messieurs, pour nous attester le contraire. La Renaissance, c'est beaucoup de choses, et de choses mêlées, qu'il serait un peu long de débrouiller et de définir, mais c'est certainement une reprise de possession de la pensée du monde par le génie latin, détendu, assoupli, modifié en quelque mesure, et cependant identique au fond à lui-même, si jamais il n'a plus éloquemment et plus effectivement témoigné de son caractère d'*universalité*.

Sa domination est-elle près de cesser ? Cela, Messieurs, dépend de nous, en grande partie, et, malheureusement, c'est ce que beaucoup d'entre nous affectent de ne pas comprendre. Ou plutôt il existe une espèce de conjuration des héritiers du génie latin contre eux-mêmes, et depuis quelques années, en France et en Italie, en Italie plus qu'en France, il est vrai, mais en France aussi, nous n'avons que l'Allemagne ou l'Angleterre sous les yeux ou à la bouche. Encore une fois, Messieurs, je vous l'ai dit au début de ce discours, et je l'ai déjà souvent dit et redit cette année, ce n'est pas que je veuille disputer aux Anglo-Saxons ou aux Germains leurs grandes qualités, ni à ces qualités préférer systématiquement ou aveuglément les nôtres. Ce serait une manière trop étroite, et surtout, Messieurs, ce serait une manière trop dangereuse d'entendre et de prêcher le patriotisme. Le patriotisme ne saurait consister à nous croire « le premier peuple du monde », et encore bien moins, si par hasard nous l'étions, à ne pas voir ce que d'autres peuples font d'efforts et ont de ressources en eux pour le devenir à leur tour. Mais, d'un autre côté, ne nous méprisons ou ne nous *déprisons* pas trop, de peur de finir par nous croire, et n'essayons pas de nous transformer en ce que nous n'avons ni de moyens sûrs, ni de bonnes raisons d'être. Ne disons pas surtout :

Je suis concitoyen de tout homme qui pense,

parce que ni la paix romaine, ni la religion même n'ont encore pu réaliser ce miracle ; parce que la réalisation n'en est peut-être pas désirable ; et puis parce qu'il y aurait, en vérité, quelque ridicule, et un danger de mort, à vouloir nous mettre « concitoyens » de ceux dont ni les intérêts prochains, ni les ambitions naturelles, ni l'idéal historique enfin ne sont les nôtres. Il faut tâcher de voir les choses comme elles sont. Les races ne sont point des races au sens physiologique ou scientifique du mot, et ce qu'elles sont, elles ne le sont point à cause de la qualité de leur sang, ou de la conformation de leur crâne, ou de la couleur de leur peau. Mais, quelle qu'en soit la première origine, il y a des formations historiques définies, il y a des groupements qui se sont faits dans des conditions particulières et déterminées, dont le temps, les circonstances, l'intérêt, le choix des parties, les succès remportés ou les malheurs subis en commun, l'hérédité de joies ou de tristesses, ont cimenté l'union. C'est ce que l'on appelle les génies nationaux. Le nôtre, à nous Français, est d'être et de demeurer Latins, Latins de cœur, Latins de mœurs, Latins de goût, Latins d'esprit, Latins de langue et Latins de pensée. Nous ne

pouvons pas ne pas l'être, et de même qu'il y a dans le corps humain des dispositions générales, des *diathèses*, comme on les appelle, avec lesquelles il faut bien vivre, car on ne s'en débarrasserait qu'avec la vie, et que le remède qui emporterait le mal emporterait encore bien plus sûrement le malade, ainsi, Messieurs, je ne sais trop si nous pourrions cesser d'être Latins, mais ce dont je ne puis guère douter, c'est que nous cesserions en même temps d'être des Français et la France.

Vous n'y voyez, je pense, aucune utilité ! Oserai-je ajouter que le monde n'y en voit pas davantage ? Qualités et défauts mêlés et compensés, le monde sait que le génie latin est un élément essentiel de l'équilibre intellectuel et moral de l'humanité. Si les Latins l'oubliaient un jour, ce seraient les Anglais ou les Allemands qui le leur rappelleraient. Quand on attaque imprudemment chez nous, je ne dis plus les études latines, mais les études conservatrices du génie latin et protectrices de nos traditions, ce n'est pas seulement d'Oxford ou d'Iena, c'est du fond du Texas, Messieurs, qu'on en voit surgir un défenseur. Et, sans doute, nous avons le droit d'en concevoir quelque espérance et quelque fierté, si, dès qu'on y regarde avec un peu d'attention, il apparaît que ce qu'on attend de ce commerce avec le génie latin, ce n'est pas de savoir du latin, ni même le français, mais c'est de former les esprits et les caractères à la discipline des idées générales et universelles, et, par elle, à une conception plus large, plus généreuse et plus noble de l'humanité.

FERDINAND BRUNETIÈRE.

LES PAPIERS DE TH. NISARD

Au mois de mars 1898, j'eus l'honneur d'être, à Toulouse, présenté à Mme veuve Aloys Kunc, qui continue dans cette ville, au milieu de l'estime et de la sympathie générale, les traditions artistiques de son défunt mari.

Mme veuve Kunc me fit savoir qu'elle avait sous sa garde les papiers du musicologue qui signa du nom de Théodore Nisard, et que ces papiers avaient été laissés à M. Kunc par Th. Nisard lui-même, qui l'avait, dans un testament du 1er janvier 1872, institué son exécuteur testamentaire.

Hélas ! la tâche de M. Kunc ne fut, je crois, ni longue, ni lourde : dans l'héritage du vieux curé, il y eut surtout des livres et des papiers. Les livres furent vendus et les papiers restèrent confiés aux soins de M. Aloys Kunc.

J'ai cherché à m'assurer de l'authenticité de ces papiers, et voici, à titre documentaire, la lettre que M. Claye, notaire à la Chapelle-la-Reine (Seine-et-Marne), écrivit sur ma demande à Mme veuve Kunc :

La Chapelle-la-Reine, le 17 avril 1898.

MADAME,

J'ai l'honneur de vous envoyer sous ce pli les renseignements que vous me demandez.

M. l'abbé Théodule-Elzéar Normand est décédé à Jacqueville, commune d'Ampouville, le 29 février 1888.

Aux termes de son testament, en date du 1er janvier 1872, M. l'abbé Normand, dit Théodule Torf ou Théodore Nisard, a chargé M. Aloys Kunc du soin d'inventorier, de classer et cataloguer, après sa mort, ses livres, papiers, lettres à conserver et manuscrits, pour en tirer le plus grand parti possible, mission que M. Kunc a fidèlement accomplie.

Veuillez agréer, Madame, l'assurance de mes hommages respectueux.

Signé : H. Claye.

Mme Kunc désirait soustraire ce savant dépôt aux incertitudes d'une demeure particulière et me demanda dans laquelle de nos bibliothèques publiques ces papiers seraient le mieux gardés et le plus aisément consultés.

La bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris ne me sembla pas répondre au double vœu de Mme Kunc.

J'examinai les papiers. A cette rapide inspection, il m'apparu, qu'à côté de notes très intéressantes et très précieuses, il y avait des documents plus particuliers et moins accessibles au public ordinaire des bibliothèques. On sait que, d'autre part, les bibliothèques n'aiment guère à s'encombrer et que de tels dépôts sont nécessairement coûteux.

Voici ce que je proposai à Mme Kunc : remettre à la Bibliothèque Nationale les documents qui peuvent immédiatement intéresser le chercheur, et déposer à la bibliothèque de l'abbaye de Solesmes les notes diverses et la vaste correspondance de Nisard.

Mme Kunc agréa cette division. Dans quelques jours, la Bibliothèque Nationale prendra possession de son lot, et les Bénédictins de Solesmes — ô ironie des choses ! — ont déjà reçu en dépôt une correspondance qui, dans la pensée de Nisard, n'était certes pas pour être lue par eux. A cette dernière destination, Mme Kunc mit seulement la double condition :

1° Que les papiers seront inventoriés et classés par les soins des Révérends Pères ;

2° Que le catalogue détaillé sera envoyé, sous forme d'article, à M. Aubry, qui le fera paraître dans une revue spéciale, telle la *Tribune de Saint-Gervais*.

Je ne m'occupe ici que des papiers qui seront déposés à la Bibliothèque Nationale ; un second article analysera donc prochainement, ici même, la correspondance de Th. Nisard.

*
* *

Le lot destiné à la Bibliothèque Nationale constitue un bloc moins important que l'autre, mais, comme nous le disions plus haut, il est sans doute d'un intérêt supérieur et forme un ensemble à la fois utilisable et curieux. Nisard a eu un mérite, à côté de défauts nombreux et ridicules : il ne s'est pas, dans ses études de musicologie médiévale, laissé hypnotiser par la seule préoccupation du chant liturgique, mais s'est souvenu, comme Fétis et De Coussemaker, qu'à côté de la vieille cantilène grégorienne, il existait au Moyen-Age un autre art musical, un art nouveau, et à côté du *cantus firmus* ou *planus*, un *ars mensurabilis*, la musique mesurée des trouvères. Aussi, dans les papiers que nous

avons dépouillés, à côté des notes sur Aurélien de Réomé ou Guion l'Arétin, en trouvons-nous d'autres sur les mensuralistes Francon de Cologne ou Walter Odington ; à côté de copies de manuscrits neumés, des copies du manuscrit de Motets français de Montpellier.

Le manuscrit de Motets français, conservé à la Bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier, où il voisine avec le célèbre antiphonaire digrapte, est fondamental pour l'histoire de la notation proportionnelle. En 1865, De Coussemaker s'en est servi pour son beau volume sur l'Art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles. Mais, dès 1851, Nisard, dont l'attention fut attirée sur ce manuscrit par le savant bibliothécaire de la Faculté de médecine, M. Kühnholtz, avait adressé au ministre de l'instruction publique une lettre ainsi conçue : « Monsieur le Ministre, j'ai à vous signaler aujourd'hui le ms. H. 196, in-4°, de la Faculté de médecine de Montpellier, que je désirerais avoir à ma disposition pour en faire une étude approfondie et de nombreux extraits. Le résultat de mon travail vous serait adressé immédiatement. Je dis de nombreux extraits : car pour copier entièrement un manuscrit de sept cent quatre-vingt-quatorze pages compactes, il faudrait des ressources de temps et d'argent que ma mission ne me fournit pas : et cependant, peu de monuments sont aussi considérables et aussi précieux pour l'histoire de l'art musical au Moyen-Age, que celui qui fait le sujet de cette note[1]. »

En effet, ce manuscrit, qui d'après De Coussemaker serait une réunion de recueils distincts, contient des motets en langue vulgaire ou même des pièces en *organum* pour trois et quatre parties.

Nous avons les *nombreux extraits* que Nisard promettait au ministre. C'est un fort volume manuscrit sans foliotation ni pagination (les chiffres en haut des pages correspondent à la foliotation du manuscrit de Montpellier). La page de titre de la copie de Nisard est ainsi conçue : « Table thématique | (paroles et musique) | du manuscrit 196 H. | de la Bibliothèque | de la Faculté de médecine de | Montpellier. | » Puis deux notes qui sont bien la vraie signature de Nisard : « *Propria manu haec omnia scripsi, anno 1876*[2] (*sic*). » Et la seconde : « Note : le présent manuscrit — (Nisard parle du sien) — a une incomparable valeur archéologique et musicale. Avis à mes héritiers. » Avec Nisard, on est assuré de ne jamais faire de banales trouvailles ! En veut-on quelques-unes ?

Quand il a copié un texte, presque toujours il écrit au-dessus ou au-dessous : « Important », puis, pour authentiquer le fait, il signe et il date. Fait-il la traduction d'un texte ancien : il regarde son travail d'un coup d'œil satisfait, sourit sans doute et le juge en ces simples mots, mis en marge : « Très bon ». Au folio numéroté 61 dudit recueil et aux deux suivants, les pages sont blanches. Il y a seulement le mot : « Rien », écrit en tête de la première, « idem » à la seconde et à la troisième : « etc. » Qui donc aurait l'idée, quand on fait des extraits de manuscrit, de copier les pages de l'original où il n'y a rien ? Et plus de trente fois Nisard procède ainsi. Il a encore des naïvetés charmantes.

1. *Archives des Missions scientifiques*, t. II, p. 337.

2. Cette année 1876 est celle de la note, Nisard, depuis 1851, n'ayant cessé de retoucher et d'annoter ses copies.

Nous lisons au début du recueil (fol. 4, v°) la note que voici : « Je n'ai pas essayé encore la traduction de ces deux morceaux, mais je crois bien, malgré que rien ne l'indique, que ces deux morceaux se chantent ensemble, le *Benedicamus* avec le *Portare*, et forment ainsi une composition à six voix (!!!) » Il est fâcheux que Nisard, avant de formuler cette hypothèse, n'ait pas essayé la traduction des deux pièces en question, besogne facile, qui lui eût évité des conclusions qui l'étonnent lui-même. A ses trois points d'exclamation nous en ajouterons trois autres.

Mais avec ces ridicules, le recueil de Nisard contient des choses intéressantes : ce sont surtout les traductions qu'il propose de certaines pièces harmonisées et qu'il est curieux de comparer avec celles de De Coussemaker. On sait tout le respect que nous professons pour celui-ci, mais force nous est de reconnaître que parfois ses traductions sont en désaccord avec le texte original que lui-même met en regard, et dans le cas présent, pour certaines pièces que tous deux ont traduites, la version de Nisard est plus fidèle que la traduction de De Coussemaker ; le lecteur pourra comparer la pièce VI de l'*Art harmonique :* « *Res noua mirabilis — Virgo decus — Alleluia.* » Nisard s'y montre supérieur à son rival.

La notation proportionnelle a donc vivement excité la curiosité de Nisard. Dans les liasses nombreuses que nous avons formées de ses papiers épars, dans les cahiers souvent informes qu'il a couverts de notes, nous trouvons des documents multiples se rapportant à cette question : Nisard a fait des extraits importants de tous les théoriciens de la notation proportionnelle, Francon de Cologne, Walter Odington, Aristote, Jean de Muris, Hanboys, Philippe de Vitry, Tinctor, etc. Ces extraits n'ont, à vrai dire, qu'un intérêt relatif depuis la publication des *Scriptores* de De Coussemaker ; ce qui vaut davantage, ce sont les notes dont Nisard accompagne ces extraits, ce sont les commentaires et les essais d'interprétation ; nous ne nous étendrons pas sur ce sujet et nous nous contenterons de relever la tentative de publication que Nisard fit, en 1850, du traité de Francon de Cologne.

Un cahier in-8° est entièrement consacré à ce travail, il est d'un bout à l'autre de la main de notre auteur et porte comme titre : L'ART DU CHANT MESURABLE | par | Francon de Cologne. | *Ars cantus mensurabilis* | *edita* | *a Magistro Francone de Colonia* | nouvelle édition d'après les meilleurs manuscrits, avec | la traduction du texte en français, des commentaires | et des notes | par | Théodore Nisard | à Grenelle, rue du Commerce, 43. | — 1820.

Ce volumineux cahier, écrit, nous l'avons dit, tout entier de la main de Nisard, sur deux colonnes, contient le texte original de Francon, des rapprochements tirés des autres mensuralistes, des notes nombreuses et une traduction fragmentaire. Pourquoi Nisard n'a-t-il pas publié son travail ? L'état du manuscrit ne semble pas indiquer, tant est grande la confusion du texte, qu'il ait été prêt pour l'impression. En 1864, De Coussemaker publiait Francon dans le premier volume des *Scriptores*.

Nisard a-t-il alors jugé inutile d'exhumer le cahier de 1850 ? C'est vraisemblable, d'autant que beaucoup des textes rapprochés étaient également publiés par De Coussemaker. Il ne restait comme originalité au travail de Nisard que son essai de traduction française. Là encore, y avait-il grand intérêt à faire les

frais d'une édition ? Il ne semble pas, et pour notre part, nous croyons volontiers qu'une traduction française ne peut utilement servir ceux qui ne sont pas en état de lire les théoriciens du Moyen-Age dans le texte original : on ne s'imagine pas, dans l'état actuel de la science, un historien qui voudrait écrire sur l'époque mérovingienne, par exemple, et qui pour lire Grégoire de Tours ou Frédégaire aurait besoin d'une traduction.

*
* *

Revenons, avec Guion l'Arétin, au chant liturgique proprement dit. Deux cahiers sont consacrés à ce théoricien : Nisard a soin de nous renseigner sur leur valeur : l'un d'eux porte en note « cahier très précieux », l'autre « cahier excessivement précieux ». Un peu plus loin, en tête d'un manuscrit de Nisard relatif à Antoine de Cousu et donnant la copie de son livre, il y a cette mention « plus que très précieux » et, comme toujours, signé : Th. Nisard. Il semble que Nisard ait eu la pensée de faire également une édition de Guion l'Arétin, il le dit même quelque part dans ses notes. Pourtant, dans les papiers et les cahiers que nous avons consultés, notre auteur nous a paru sensiblement moins documenté sur Guion l'Arétin que sur Francon de Cologne ; il n'y a guère, en fait de rapprochements de textes, que celui de Jean de Muris ; quoi qu'il en soit, l'édition projetée n'a jamais vu le jour.

Dans les papiers de Nisard, nous trouvons encore un travail, curieux au point de vue bibliographique et qui, lui non plus, n'a jamais été imprimé : c'est une traduction française de l'*Histoire de la musique dans l'Europe occidentale* par le conseiller Kieswetter. Une note de Nisard, signée cette fois « Abbé Torf », nous donne l'histoire de ce manuscrit et de la traduction qu'il contient.

« M. Raphaël-Georges Kiesewetter, de Weisenbrunn, conseiller de la Cour impériale, référendaire de la Haute-Cour militaire et directeur de la chancellerie, à Vienne, Autriche.

« Né le 29 août 1773, à Holleschau.

« Mort le 1er janvier 1850, à Baden, près de Vienne.

« Kiesewetter publie, à Leipzig, chez Breitkopf et Haertel, un ouvrage intitulé : *Geschichte des europaeisch-abenlaendischen oder unsrer heutigen Musik.* Ce volume a eu deux éditions chez les mêmes éditeurs : l'une en 1834, in-4° de 116 pages de texte et de 20 pages de musique; l'autre, en 1846, même format; le frontispice seul de la première édition est ici changé.

« Bottée de Toulmon, dit M. Fétis, 2e édition de sa *Biographie universelle des musiciens,* tome V, p. 30, a fait une traduction française de cet ouvrage, laquelle est restée en manuscrit jusqu'à ce jour (1862).

« Bottée de Toulmon a permis à Joseph d'Ortigue de copier son manuscrit de traduction, et c'est cette copie même que contient le présent cahier que m'a donné Joseph d'Ortigue, le 28 juillet 1852, comme l'attestent les quelques mots écrits au crayon au 1er feuillet de ce même cahier.

« Signé :

« Abbé Torf. »

Nous laissons ensuite de côté trois recueils, d'ailleurs intéressants, sur l'histoire des signes neumatiques et des anciennes notations, pour arriver à l'ensemble le plus complet que nous ayons trouvé dans les papiers de Nisard : son Dictionnaire de musique liturgique. Le titre exact en est : « DICTIONNAIRE de | PLAIN-CHANT | depuis les origines du Christianisme jusqu'à nos jours, | par | THÉODORE NISARD. | » Suit au-dessous une légende, tirée de Martianus Capella : *Ut psallendi materiem discerent.*

Au reste le travail est absolument prêt pour l'impression, les moindres détails sont scrupuleusement relevés. Pourquoi donc ce dictionnaire n'a-t-il pas vu le jour? Son histoire nous le dira peut-être.

Laissons parler Nisard : « En 1846, la publication de notre opuscule intitulé : *Du Plaint-Chant parisien — Examen critique des moyens les plus propres d'améliorer et de populariser ce chant* (*Paris, Perisse frères, in-8 de 32 pages*, fixa sur nous l'attention de M. l'abbé Migne. Cet infatigable et puissant éditeur voulut bien nous confier, à cette époque, la rédaction d'un *Dictionnaire de plaint-chant et de musique religieuse.*

« Un contrat fut passé et nous nous mîmes à l'œuvre avec ardeur.

« Déjà nous avions recueilli d'immenses matériaux : tous les articles du *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau étaient fixés séparément sur de larges feuilles : de nombreux articles et beaucoup de notes, fruits de nos travaux particuliers, avaient le même arrangement et l'œuvre générale prenait une tournure favorable, lorsque, en présence des formidables lacunes qu'il nous restait à combler et des recherches longues et pénibles qui s'imposaient d'elles-mêmes pour que nous pussions atteindre au but, nous nous sentîmes profondément découragés et nous demandâmes à M. l'abbé Migne la résiliation de notre contrat.

« Ce n'est qu'avec une peine infinie que cette résiliation nous fut accordée, à la condition formelle toutefois que nous désignerions à l'éditeur du Petit-Montrouge un musiciste d'un incontestable talent qui voulût bien consentir à parfaire avec nos matériaux et notre concours actif l'œuvre que nous avions à peine commencée.

« Nous proposâmes l'érudit M. Joseph d'Ortigue, dont les dispositions à cet égard nous étaient connues : il fut accueilli avec tout l'honneur qu'il méritait, et le résultat de ses recherches parut, en 1884, en un volume compact de 1500 colonnes grand in-8 jésus.

« Depuis lors, et mieux préparés nous étions sur le point de publier à notre tour un *Dictionnaire de Plain-Chant et de Musique :* le manuscrit en était complètement terminé et l'éditeur choisi. Celui-ci, malheureusement, reculant d'année en année devant les énormes dépenses que devait entraîner l'impression de notre vaste encyclopédie musicale, il arriva que la France se vit plongée dans nos récents et douloureux désastres. Depuis cette date à jamais néfaste, nous ignorons ce qu'est devenu notre manuscrit.

« Une œuvre pareille ne se recommence pas : si courageux qu'il soit, un auteur n'est pas assez énergique pour ne point se sentir cruellement blessé au cœur par une telle catastrophe qui, en quelques mois, lui fait perdre le fruit de plus de vingt années d'études et de recherches.

« Cependant, Dieu ayant accordé à notre vieillesse de calmes et pieux

loisirs, nous avons cédé aux instances de quelques amis qui nous sollicitaient de rédiger au moins un modeste Dictionnaire de plain-chant.

« C'est l'ouvrage que nous offrons aujourd'hui au public.

« TH. NISARD. »

A qui connaît Nisard, la réalité de ce grandissime Dictionnaire, dont le manuscrit s'est ainsi égaré chez l'éditeur, doit sembler quelque peu mystérieuse, et pour notre part nous avouons notre scepticisme et nous ne croyons pas qu'il ait jamais été sérieusement poursuivi. Pourtant, nous avons là un Dictionnaire complet, entièrement terminé, de plain-chant. Nisard fut malchanceux chaque fois qu'il tenta semblable entreprise; il nous dit avoir fait une vaste Encyclopédie, mais le manuscrit se perd chez l'imprimeur; il rédige un Dictionnaire plus modeste, et meurt lui-même le 29 février 1888 avant d'avoir commencé l'impression; son exécuteur testamentaire, Aloys Kunc, s'active à le publier, lance des prospectus, provoque une souscription et meurt aussi, laissant le Dictionnaire en manuscrit.

Et nous croyons bien qu'il le restera toujours, car si ce travail pouvait avoir sa valeur en 1884, il est bien dépassé aujourd'hui : on pourra aisément le consulter à la Bibliothèque Nationale, et chacun se convaincra que la mémoire scientifique de Nisard n'aura rien à gagner à sa publication.

Un dernier épisode nous reste, que nous raconterons en faisant tous nos efforts pour ne point le transformer en vaudeville.

On sait que Nisard a eu l'idée d'écrire sa biographie en la signant de son second pseudonyme, Th. Normand; elle a pour titre : *Monographie littéraire et musicale de Th. Nisard*, et parut — retenons bien cette date — le 1er novembre 1864, à Paris, chez Repos, en une brochure de 40 pages à deux colonnes. Nous lisons ces lignes étranges à la page 10, première colonne :

« ... Nisard commença, dans la solitude des bois et des champs, un énorme travail in-folio, intitulé : *Essai sur les anciennes notations musicales en neumes*. Ce travail n'a jamais vu le jour et ne le verra probablement jamais; l'auteur y insérait toutes ses observations pratiques sur les neumes, avec des centaines d'exemples interprétés par la tradition elle-même à l'appui de la doctrine de déchiffrement neumatique que *l'écolâtre de la vieille cathédrale* lui avait révélée.

« Adrien de La Fage a vu ce recueil bénédictin, ce gigantesque prodrome de l'art où la critique et l'érudition la plus vaste en histoire, en archéologie, en paléographie, en liturgie, en linguistique, offrent à chaque page des trésors inépuisables. De La Fage fit des offres pour conquérir ce répertoire, et beaucoup d'autres agirent de même; mais Nisard en a fait l'objet d'un codicille de son testament : l'*Essai sur les anciennes notations musicales en neumes* sera, à sa mort, déposé *sous plis cachetés* à la bibliothèque de l'Institut impérial de France et livré seulement aux érudits *cinquante ans* plus tard. »

C'est ainsi que Nisard (Th. Normand) parle de Nisard.

Un beau jour pourtant, nous nous apercevons avec une religieuse terreur que « ce recueil bénédictin, ce gigantesque prodrome de l'art » était entre nos mains. Eh quoi! le regretté M. Aloys Kunc n'aurait donc pas rempli sa tâche? le dépôt sacré n'aurait point été fait à la bibliothèque de l'Institut? Et

avions-nous, nous, le droit d'ouvrir « cet énorme travail in-folio » dont les érudits ne devaient prendre connaissance qu'en 1938 ? La tentation était grande d'entr'ouvrir ces folios, où devait se trouver le redoutable secret de la lecture des neumes que *l'écolâtre de la vieille cathédrale* avait révélé à Nisard, et qui devait à tel point bouleverser nos esprits que cinquante années de préparation n'étaient point superflues.

Immédiatement nous allâmes aux sources authentiques et nous fûmes consulter le très obligeant notaire qui a sous sa garde le testament de Nisard. Est-il vrai qu'un codicille de ce testament dispose que l'*Essai sur les anciennes notations musicales en neumes* sera, à la mort de Nisard, déposé *sous plis cachetés* à la bibliothèque de l'Institut pour être seulement livré aux érudits cinquante ans plus tard ? A cette question il nous fut répondu :

« ... Le dernier testament de M. l'abbé Théodule Elzear Normand, décédé à Jacqueville, le 29 février 1888, surnommé Normand Torf ou Théodule Nisard, qui est du 10 octobre 1881, ne contient aucune disposition semblable à celle dont vous me parlez... »

Les érudits n'auront donc pas à attendre l'année 1938 pour prendre connaissance du fameux travail. Nous en avons eu la primeur, et notre émotion s'est vite rafraîchie. Ce recueil prouve seulement que Nisard connaissait ses auteurs et qu'au cours de ses lectures il avait pris des notes, qui sont consignées dans le présent manuscrit. Veut-on quelques titres de chapitres ?

Notation attribuée à saint Grégoire le Grand, par Gafori, Kircher, etc. ;
Notation d'Hucbald. [D'après De Coussemaker.]
Traduction du chant des Vierges Folles, par M. Fétis. (*Revue Danjou.*)
Sur la notation musicale dont s'est servi saint Grégoire pour le chant de son antiphonaire, par M. Fétis, etc.

Et combien d'autres, le Père Martini, Dom Gerbert, Natalis de Wailly, etc. : les ouvrages les plus inattendus se heurtent dans ces pages, les runes scandinaves se mêlent aux hiéroglyphes, mais l'érudition la plus vaste en histoire, en archéologie, en paléographie, en liturgie, en linguistique, annoncée par Nisard, est surtout ici l'érudition des autres. Ne manquons pas toutefois de reconnaître qu'il a de nombreux dépouillements de manuscrits à la fin de ce recueil.

*
* *

Nous croyons certes qu'il serait téméraire de vouloir juger un savant sur l'examen de ses documents intimes, des notes qu'il a jetées sur le papier et n'a point songé à détruire, des confidences qu'il se faisait et ne destinait point à l'investigateur indiscret. Mais, dès avant que ces papiers nous fussent tombés entre les mains, nous connaissions Nisard par les articles et les travaux qu'il a publiés, par son ouvrage posthume, l'*Archéologie musicale*, et notre siège était fait.

L'examen de ses papiers ne nous a point changé dans notre sentiment, loin de là, et volontiers nous prenons pour nous le jugement que M. Combarieu[1],

1. *Essai sur l'Archéologie musicale au XIXe siècle*, Paris, 1897, in-8.

dans un travail peu ancien, porte sur Nisard : « Il appartient, comme Fétis, à cette famille des *preux de pédanterie* (le mot a été créé, dit Sainte-Beuve, pour les Scaliger) qui frappent d'estoc et de taille, mais ne savent point coordonner leurs prouesses et les exagèrent pour se payer de leur peine. Très mince au fond, étendue en surface par de nombreuses et complaisantes rééditions, traversée parfois de belles lueurs, son œuvre a eu pour conclusion, après des engagements solennels, un aveu d'impuissance plein d'amertume. Enfin, dénué de ce goût supérieur qui prévient les maladresses, approuvant ses confrères lorsqu'il espérait les dominer, mais se retournant contre eux dès qu'il les voyait arriver au premier rang (telle fut sa conduite à l'égard de Dom Pothier), il s'est laissé entraîner par son orgueil — et ceci est grave, nous ne manquerons pas de nous y arrêter — jusqu'à l'extrême limite où commence la mauvaise foi. »

Cette appréciation est sévère incontestablement, mais nous qui avons pu pénétrer plus intimement les secrets et l'esprit même de Nisard, nous devons reconnaître — et que cet aveu ne soit pas appelé ingratitude — que tous les mots portent. Il faut le remarquer, car les Nisard abondent dans les études musicologiques : notre bonheur, à nous, est de les démasquer, et d'en rire : nous aimons nous moquer de ces faux savants qui jouent les érudits auprès des artistes et les artistes en face des érudits, espérant éblouir ceux-ci et ceux-là. Nisard a fait illusion, d'autres peut-être réussiront encore à se payer de mots, mais, à l'heure de rendre des comptes et de faire juger leur œuvre, l'un finit sur un mensonge, l'autre sur une banqueroute : le mieux qui puisse advenir, c'est de publier quelque jour, sur la foi d'un vague temps rythmique, un graduel à l'usage de Sainte-Anne et de la Salpêtrière.

Est-ce à dire que les papiers de Nisard soient sans intérêt ? Non certes. S'il n'a point su, comme le remarque justement M. Combarieu, être véritablement un savant, c'est-à-dire atteindre aux conceptions élevées et claires de la science, il a du moins été un érudit et un esprit curieux. Il a beaucoup amassé, il a réuni des matériaux qu'il n'a point employés, mais qui ne sont point sans valeur, et sans doute quelque jour, dans la foule des bibliothèques, d'autres viendront consulter ces notes, qui sauront en tirer parti. A ce titre, il est permis de dire que l'ébauche vaut mieux que l'œuvre.

PIERRE AUBRY.

LE NOUVEL ORATORIO DE L'ABBÉ PEROSI

A COME

Côme, 12-20 septembre.

Je me souviens de l'émotion que j'eus, il y a six mois, en lisant pour la première fois des œuvres de Lorenzo Perosi (ce fut d'abord la *Transfiguration*, puis

la *Résurrection de Lazare*). Je pensais : « Est-ce enfin le petit Mozart que nous attendons depuis tant d'années et qui ramènera dans la musique la tranquille lumière et les lignes souriantes du Midi? » Il y avait dans ses œuvres juvéniles bien des faiblesses, des réminiscences naïves de maîtres connus; mais on sentait, à côté, une poésie personnelle, faite de tendresse et de grandeur, et une généreuse abondance de cœur, à laquelle nous ne sommes point habitués par l'art contemporain. Je ne doutai pas que cette simplicité n'aurait autant de peine à être comprise de nos wagnériens actuels que, il y a trente ans, l'âme profonde et subtile de Wagner, des italianisants d'alors. Même le succès de la *Résurrection du Christ* au Cirque d'Eté ne pouvait faire illusion; car il s'adressait à ce qu'il y avait de moins original, de plus wagnérien, dans l'oratorio. Mais j'étais certain de la victoire finale; car je connaissais l'énergique et tenace volonté du petit prêtre piémontais, et sa richesse intérieure. Sa dernière œuvre vient d'augmenter ma confiance. *Il Natale del Redentore* (*la Nativité*), exécuté pour la première fois à Côme, le mardi 12 septembre, déroutera sans doute le public italien, qui n'y trouvera point les grands effets dramatiques, qui seuls l'intéressent en art; mais il atteste un tranquille progrès, sans arrêt et sans hâte, le développement normal d'un génie indifférent au goût du public et décidé à lui imposer sa pensée.

*
* *

Les auditions du *Natale* ont lieu à la cathédrale de Côme. Le chœur a été converti en une vaste estrade, tapissée de plantes vertes, de palmiers et de bambous. Le chef d'orchestre se trouve juste à la place du crucifix sur l'autel. Ce spectacle surprendrait en France; il est tout naturel en Italie, et surtout dans cette belle église de la Renaissance, où se mêlent avec une indulgente sérénité les idées chrétiennes et païennes. Les statues des deux Pline trônent paisiblement aux deux côtés de la grande porte; et, sur une même colonne, le meurtre de Caïn fait suite à l'histoire de Mucius Scevola, et d'Hercule transperçant de ses flèches le centaure ravisseur.

La partition du *Natale* est divisée en deux parties : l'Annonciation et la Nativité. La seconde, je crois, plaira davantage au public, parce qu'elle rappelle un peu plus des modèles connus. La première me semble plus originale et plus forte. Elle s'ouvre par le signe de la croix : *In nomine Jesu Christi,* un court prologue chanté, sans prélude instrumental, qui est une des pages les plus pures de l'œuvre. Puis de mystérieux glissements chromatiques des bois annoncent le vol de l'ange qui descend vers Marie. A mesure qu'il approche, l'orchestre devient plus haletant et plus fiévreux, et c'est dans un tourbillon passionné, à la façon de Tristan, qu'éclate comme une lumière l'*Ave Maria*. Il y a loin de là aux tranquilles salutations angéliques des vieux peintres, au silence rêveur de la *Petite Annonciation* de Raphaël, au Vatican. Les accents triomphants et enivrés de l'ange de Perosi éveillent dans le ciel des chœurs d'allégresse; et son étrange et superbe promesse : *Spiritus Sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi*, évoque de pompeuses visions, la pluie d'or de Danaé, l'apparition olympienne d'un Jupiter chrétien. Même la Vierge, ployée d'abord dans son attitude traditionnelle d'humilité rougissante, répond bientôt en phrases

d'une exaltation passionnée, et la première partie s'achève dans l'éclat du *Magnificat*.

La deuxième partie est proprement *il Natale* : c'est le récit de l'arrivée de Joseph et Marie à Bethléem, de la naissance du Christ, et de l'adoration des bergers. La page qui a le plus frappé, et qui sera bientôt populaire, est un morceau symphonique intitulé : *la Notte tenebrosa* : c'est une délicieuse pastorale d'un caractère mélancolique, où le hautbois dialogue avec le cor anglais, auquel viennent peu à peu se joindre les bassons, puis les cordes. L'auteur de l'*Enfance du Christ* ne l'eût point désavoué; même finesse de nuances, même poésie délicate, archaïque, d'une tendresse alanguie. Plus remarquable encore, à mon avis, est le grand morceau fugué qui précède la Nativité. L'historien annonce que les temps approchent où Marie doit enfanter. Il s'interrompt alors dans un élan d'extase : *O Emmanuel! O Adonai!* Et le chœur répète ses cris avec une ferveur passionnée et suppliante : *Veni, veni ad salvandum nos! O Sapientia! O Adonai! veni! veni!* C'est un flot de désir religieux, de prière amoureuse et impatiente de voir paraître Dieu. On a ici un des exemples les plus frappants du lyrisme pérosien, ces soudains et brûlants élans de poésie qui soulèvent le récit évangélique, et où l'on sent l'ardeur de foi du jeune prêtre musicien.

*
* *

L'exécution de l'œuvre a été assez bonne, sans rien de plus. Un seul artiste s'est montré supérieur : le baryton Kaschman, qui dans le rôle de l'Historicus a fait preuve de qualités de style et de charme très remarquables. L'aspect du public était des plus mondains. La foule applaudissait à grand bruit, et bissait les morceaux (que Perosi se refusait d'ailleurs à faire reprendre). Aux premiers rangs, l'évêque de Côme, un jeune prélat de David, aux traits ironiques, s'entretenait familièrement avec les dames milanaises. Entre les deux parties de l'oratorio, on se rendait des visites dans l'église, comme dans les loges d'un théâtre. Les chanoines placés dans la tribune d'orgue lorgnaient l'assistance avec des jumelles; et, derrière moi, des prêtres exprimaient leur admiration, en invoquant avec énergie le nom de Dieu.

On se figure difficilement la popularité de Perosi en Italie. Son portrait s'étale à tous les magasins de Côme, en photographies, en cartes postales, en timbres-poste. Des livres expliquent son œuvre. Des gravures la commentent. Les journaux sont pleins de sa biographie. Des trains spéciaux ont été organisés pour entendre son oratorio. Mais il n'en a aucun souci, et je suis sûr qu'il n'en sait presque rien. Au milieu des badauds, des amis maladroits, des exploiteurs qui rôdent autour de lui, et des envieux qui guettent ses moindres pas, il est resté le petit Piémontais têtu, qui passe d'un pas rapide, sans regarder, sans saluer, au milieu de la foule, et qui, avec une foi profonde, garde sa liberté de manières à la table de l'évêque, et son franc parler vis-à-vis de ses supérieurs, fût-ce le Pape en personne. Trapu, presque carré, extrêmement petit, avec une tête haute, large et vigoureuse, il donne l'impression d'une force jeune et rustique. A le voir de plus près, sa figure s'éclaire de douceur, de bonne grâce affectueuse et de gaieté.

Avant de nous séparer, il m'a joué les pages principales de son prochain

oratorio : *la Strage dei Innocenti* (*le Massacre des Innocents*); et quelques-unes m'ont semblé les plus poignantes qu'il ait écrites. On y retrouve la tendresse douloureuse qui charme dans le *Lazare* et la *Résurrection du Christ*; mais il s'y joint, de jour en jour, plus de science et de maturité. Il compte avoir terminé en décembre. — « Et après, lui demandai-je, que ferez-vous? — Je n'en sais rien, dit-il. Jusqu'à ce qu'une œuvre soit achevée, jamais je ne sais l'œuvre qui lui succédera. Mais, aussitôt que le point final est mis, un autre drame paraît. Je ne reste pas un jour, une heure, sans un travail en train. » — Heureuse fécondité, saine et sûre! On ne saurait appliquer à cette nature les règles les plus minutieuses de la critique ordinaire. C'est un ruisseau qui coule; il ne sied point de le juger d'après quelques-uns de ses flots, mais d'après l'ensemble de son cours. C'est une source abondante de passion et de foi, que l'on sent monter tous les jours. Il y a peu de joies plus grandes pour l'esprit que celle d'assister à cette adolescence d'un tranquille génie.

ROMAIN ROLLAND.

LES ANCIENNES ORGUES FRANÇAISES

A propos de l'Orgue de Saint-Gervais

(Suite et fin)

Tel de ces jeux pouvait être supprimé, : par exemple la doublette, plus tard la quarte qui la remplace. On pouvait redoubler les fonds de 8 et de 16 pieds, y joindre les 32 pieds s'il y en avait, compléter la série des jeux de mutation par le nasard de 6 pieds et la grosse tierce, ou bien y adjoindre le jeu perçant du larigot de 1 pied 1/2, quinte de la doublette. Autant de moyens de nuancer une teinte identique. Le caractère propre de ce mélange, très voisin du cornet, est brillant et éclatant. Le son est net et mordant; dans la vitesse, les différentes notes des traits se détachent bien les unes des autres, sans cette mollesse d'attaque, ce *flou* dout les fonds, employés seuls, ne sont jamais exempts dans les mouvements rapides [1].

Nulle combinaison ne fut plus goûtée. De même que le cornet, jeu analogue d'ailleurs, est la voix préférée des soli à tous les claviers, de même le jeu de tierce prête à tous les genres de pièces son timbre caractéristique. Les fugues rapides, les duos, les trios, les quatuors [2] à plusieurs claviers, il traduit tout

1. Le jeu de tierce reproduit, comme on le voit, le mélange du cornet. La différence provient uniquement de ce que les tuyaux de ce dernier sont d'une taille plus large et reçoivent plus de vent, ce qui leur donne plus d'intensité et quelque chose de plus perçant. Le cornet n'existe aussi que dans la moitié supérieure du clavier, tandis que le jeu de tierce, ou, comme l'appelle Mersenne, le *cornet entier*, s'étend sur toute l'échelle.

Cette combinaison est, au XVIIIe siècle, la seule où s'emploie le registre de tierce, qui est toujours isolé cependant dans les orgues de ce temps. Mersenne indique d'autres mélanges où ce jeu, seul, s'unit aux fonds. Celui-ci par exemple : montre de 16 (et de 8); bourdon de 8; prestant; doublette; tierce.

Il n'y a pas de quinte dans cet ensemble, qui doit faire en effet, comme il le dit d'ailleurs, « *un jeu fort aigu* ».

2. « Le quatuor est une fugue de mouvement dont les parties sont plus agissantes et plus chantantes que la fugue. » (Boyvin.)

(ou presque) également bien, au goût d'alors. Toutes les fois qu'on veut mettre en relief une partie intermédiaire, « en taille », c'est à lui qu'on a recours[1]. A moins qu'un jeu d'anches, cromorne ou trompette, ne le remplace : auquel cas il restera chargé de donner aux parties de dessus la force et la netteté qui, sans lui, leur feraient défaut[2].

Une autre combinaison fondamentale, très usitée aussi pour l'exécution des grands préludes, des pièces en accords, graves et solennelles, et l'accompagnement du plain-chant[3], c'est le *Plein-Jeu*. « Le Plein-Jeu, dit Nivers, se compose du Prestant, du Bourdon, de la Doublette, de la Cymbale et de la Fourniture; on y ajoute le Huit-pieds et le Seize-pieds s'il y en a; s'il n'y a point de Prestant on y met la Flutte. » Dom Bédos et les organistes du dix-huitième siècle donnent exactement la même formule; les orgues dont ils avaient la pratique, plus fournis de fonds que ceux du siècle précédent, leur permettent seulement de redoubler les 8 pieds et les 16 pieds, mais le principe reste le même : la couleur particulière de cette combinaison sonore résulte de l'union des fonds avec ceux des jeux de mutation (cymbales, fourniture[4]) qui ne comportent que l'octave et la quinte, à l'exclusion de la tierce[5] : ces octaves et ces quintes, redoublées sur deux ou trois octaves pour chaque note.

C'est l'effet le plus bruyant et le plus sonore de l'orgue ancien, le plus majestueux aussi et le plus propre à remplir de larges harmonies les voûtes des grandes églises. Nous l'avons conservé dans l'orgue moderne. Mais, ce que ne faisaient pas les maîtres d'alors, nous y mêlons volontiers d'autres jeux; nos artistes ne se font pas scrupule de réunir quelquefois toutes les voix en un

1. Voici quelques-unes de ces combinaisons complexes, à plusieurs claviers :

1° La basse (avec la tirasse des pédales) et le dessus sur le grand-orgue avec le jeu de tierce; la haute-contre et la taille sur le positif, avec le cromorne, le bourdon, la flûte de 4 et le tremblant doux (Boyvin).

2° La basse (tirasse) au grand-orgue : 8 pieds, bourdon, prestant, nasard. — Au positif : tierce en taille. — Les deux dessus, sur la trompette de récit (Boyvin).

3° Les deux dessus d'un trio sur la grosse tierce (sans 16 pieds) du grand-orgue. La basse sur le cromorne du positif avec le tremblant (Boyvin).

4° Trio à trois claviers : *a*, tierce du positif (sans larigot); *b*, trompette de récit; *c*, pédales de flûte ou de tierce (D. Bédos).

5° Id. : *a*, cornet de récit; *b*, tierce du positif; *c*, pédales de tierce ou de flûte (D. Bédos).

6° Id. : *a*, tierce du positif; *b*, tous les 8 pieds du grand orgue; *c*, pédales de flûte ou de tierce (D. Bédos).

On pourrait multiplier à l'infini ces exemples.

2. Dans les grands instruments, on arriva à introduire aux pédales la série complète des jeux qui composent ce mélange. Toutefois cet usage n'est pas général.

3. On sait que le plain-chant dans les réponses de l'orgue, à cette époque, s'exécutait le plus souvent à la basse, sur les pédales de trompettes et de bombarde. Aux claviers manuels, sur le plein-jeu, l'organiste jouait les parties supérieures, en contrepoint fleuri. Le plain-chant, chanté, n'était soutenu qu'à l'unisson, du serpent ou d'autres instruments graves.

4. Le registre dit *Plein-Jeu*, à Saint-Gervais et ailleurs, se compose de la cymbale et de la fourniture accouplées. Ces deux jeux d'ailleurs, composés d'octaves et de quintes redoublées deux ou trois fois à l'octave, ne diffèrent que par l'arrangement des reprises et l'effet en est à peu près le même.

Les anciens maitres toutefois, qui recherchaient ces sonorités incisives et bruyantes, les employaient volontiers séparément, en des pleins-jeux plus ou moins complets, diversement nuancés. Quand le goût de ces combinaisons se perd, on réunit toujours, sauf dans les très grandes orgues, ces deux jeux sous le même registre, désigné par le nom de plein-jeu.

5. Cette différence, très nette, n'était pas encore si bien marquée au début du dix-septième siècle. Mersenne donne, entre autres, cette formule d'un plein-jeu « fort excellent » : « Bourdon 8, Prestant, Doublette, Nasard, Tierce, Trompette ». C'est là un véritable jeu de tierce, plus la trompette. La tradition de ces mélanges se conserva en Allemagne. Matheson (*Der Vollkommene Kapellmeister*) compose le plein-jeu (Volles Werk) de tous les fonds de 16, 8 et 4, des quintes et nasards, des mixtures (fournitures), de la cymbale, de la *tierce* et de la *sesquialtera* (quinte et tierce).

imposant *tutti*. Ce mélange des fonds, des fournitures et des anches en masse n'eût pas été possible autrefois : la soufflerie imparfaite n'aurait su alimenter une telle quantité de tuyaux dans les grandes orgues. Aussi est-ce un principe admis de façon générale au dix-huitième siècle que l'on ne doit pas tirer, à un même clavier, des jeux d'anches et des jeux de fonds.

Cette règle admet de nombreuses exceptions[1], pour diverses raisons : on peut même dire qu'elle ne vaut que pour les ensembles. Encore tous les maîtres ne sont-ils pas d'accord sur ce point. Mersenne, qui représente l'usage le plus ancien, n'en tient aucun compte. Il mêle sans scrupules le cromorne, le clairon, la trompette même, aux différents jeux de flûte ou de mutation et tire certains effets de ces combinaisons, jugées plus tard irrégulières. Nivers, Boyvin, d'autres encore, tout en se montrant plus réservés, ne repoussent pas entièrement ces traditions. Dom Bédos, interprète des habitudes des grands artistes de la deuxième moitié du dix-huitième siècle, est plus sévère. Cependant il n'interdit pas de façon absolue ces registrations[2]. Ce n'est qu'avec les mélanges où entre la tierce qu'il déclare impossible qu'un jeu d'anche puisse parler avec toute son harmonie. « Ce sont, dit-il, des jeux incompatibles[3]. »

Quoi qu'il en soit, il reste établi que l'on ne cherchait pas des effets de force excessifs, par la réunion de tous les jeux de l'instrument. Grand-jeu, jeu de tierce, plein-jeu, fonds, concert de flûtes[4] : voilà tout l'orgue des anciens maîtres. Ces ressources leur paraissaient suffire à ce qu'ils voulaient exprimer.

Ces riches sonorités, dont aucune voix de l'orchestre ne peut donner l'idée, appartenaient en propre à l'orgue. Mais voulait-on reproduire les timbres familiers à la musique profane : rien n'était plus aisé. Les concerts de hautbois, de flûtes, de musette, les fanfares des trompettes ou les brillants éclats du cornet, *semblable à l'éclat d'un rayon de soleil qui paroist dans l'ombre ou les ténèbres*, comme le dit Mersenne, les chœurs de voix même : l'orgue renfermait toutes ces richesses[5]. De même que les compositeurs du temps n'employaient guère les différents instruments que par groupes opposés, sans songer encore à fondre leurs sonorités, à les mélanger intime-

1. Il est d'usage constant, par exemple, d'accompagner un jeu d'anche d'un bourdon ou d'un prestant, sauf si la qualité de ce jeu est tout à fait supérieure, ce qui était rare. Le nasard ou la flûte de 4 pieds s'emploient aussi très souvent avec le cromorne ou la voix humaine.

2. Il indique même quelques-uns de ces mélanges irréguliers, par exemple la bombarde de 16 pieds au manuel, avec le plein-jeu, pour une fugue grave. « *Ce mélange*, ajoute-t-il, *fait un grand effet.* »

3. Remarquons que ce n'est que parce que l'introduction des grands jeux d'anches dans la masse des fonds risquait d'altérer la régularité de la soufflerie que ces mélanges sont déconseillés. Ils sont usuels, si chaque sorte est établie sur un clavier différent : chaque clavier ayant des soufflets séparés, il n'y avait plus alors aucun inconvénient. Les pédales de bombarde et de trompette sont l'accompagnement ordinaire du plein-jeu. Tous les fonds au grand-orgue s'unissent très bien pour la fugue grave, au cromorne du positif, claviers accouplés. Nous avons vu, dans le même goût, quelques registrations de trios ou quatuors à plusieurs claviers. Enfin dans les basses de trompette, de cromorne ou de voix humaine, dans la trompette ou le cromorne en taille, ce sont les fonds de 8 et de 4, avec ou sans la doublette ou le nasard, ou bien le jeu de tierce, qui remplissent le reste de l'harmonie.

4. Bourdon 16, bourdon 8, flûte de 4 avec le tremblant... *C'est la fluste d'Allemand,* dit Mersenne.

Ce mélange diffère du fond d'orgue, par l'exclusion des jeux ouverts et l'emploi du tremblant doux. C'est un effet d'ensemble et non un jeu de solo, comme les flûtes de récit.

5. Dès les premières années du dix-septième siècle on avait remarqué déjà que l'orgue réunissait les effets de tous les instruments, de ceux du moins réputés nobles, les violes exceptées. Les violons ne servant guère qu'à la musique de danse, on se préoccupait peu de leur absence. A mesure que d'autres instruments, comme la musette, le hautbois, etc., se perfectionnèrent et prirent place dans les orchestres, les facteurs songèrent à les imiter.

ment pour créer des effets nouveaux, qu'aucune voix isolée n'eût pu produire, de même les organistes curieux de rivaliser avec les fantaisies de la musique de concert n'avaient qu'à faire résonner successivement, sous leurs doigts, les timbres dont l'ingéniosité des facteurs avait enrichi leurs claviers. Pour exposer en solo un chant grave et calme, ou rapide et brillant, les voix ne manquaient pas. Trompettes des divers claviers, de force différente, cromorne, voix humaine, hautbois, cornet, nasard, dessus de tierce, flûte de récit ou d'écho, l'orgue ancien était assez varié. Trop peut-être : car ces ressources séduisantes ont contribué à égarer les artistes, et à leur faire oublier les traditions plus sévères du véritable style d'église.

Toutes ces sonorités ont bien quelque chose d'artificiel, de « tout fait », qui ne nous satisferait pas toujours. Notre goût raffiné à l'excès n'estime pas beaucoup les sonorités franches, toujours un peu prévues ; il se plaît davantage aux nuances fines et complexes.

Estimerions-nous maître en l'art de manier l'orchestre celui qui se contenterait de faire entendre tour à tour les diverses voix qui le composent ? Eût-on cent instruments à sa disposition, une pareille façon de faire ramènerait bientôt des effets déjà entendus. L'orgue sans doute n'est pas un orchestre. Cependant l'organiste moderne peut aussi combiner de mille façons ses jeux; les mélanger l'un à l'autre, par petits groupes, par masses; confier à chaque clavier, tour à tour uni aux autres ou séparé, un rôle particulier. Tous ces artifices ingénieux, que les grands organistes allemands du dernier siècle avaient déjà pressentis et pratiqués dans une large mesure, nos maîtres français les ont presque ignorés. Ni la composition de leurs instruments, ni leur mécanisme imparfait ne leur permettaient de se lancer dans cette voie.

Certains artistes, cependant, tiraient leur réputation du talent admirable avec lequel ils employaient leurs jeux. Leurs « mélanges originaux », nous dit-on, donnaient à l'orgue des sonorités neuves et variées qu'on se serait en vain efforcé de produire par les procédés connus.

Il ne faudrait pas prendre au pied de la lettre de pareils éloges. Par la composition des anciens instruments, nous avons vu que les mêmes jeux s'y rencontraient toujours. Tandis qu'on n'eût pas trouvé en Allemagne deux orgues semblables, toutes celles de nos facteurs ne différaient entre elles que par la grandeur ! Aussi dès les premières années du dix-septième siècle toutes les combinaisons possibles sont connues. Les artistes postérieurs ont surtout supprimé un certain nombre de mélanges criards, de jeux aigus et perçants, curieux peut-être, mais sûrement peu agréables et rien moins que religieux.

Si donc certains grands organistes du dix-huitième siècle ont excellé dans l'art de registrer, ce n'est pas qu'ils aient inauguré des sonorités nouvelles. Ils perfectionnèrent les anciennes en fixant les formules sur de meilleures bases : ils s'appliquèrent sans doute aussi à les approprier habilement aux qualités particulières de chaque instrument qu'ils avaient à jouer[1], pour en faire

1. Dom Bédos, dans ses conseils sur l'art de registrer, indique souvent ce qu'il faut faire, si tel ou tel jeu, dans un orgue, a certains défauts ou certaines qualités. Suivant le cas, il s'écarte souvent, dans une large mesure, de la formule générale donnée comme règle.

ressortir les qualités en dissimulant les défectuosités[1]. Si tous les instruments comportaient les mêmes jeux, tous ne se valaient pourtant pas. Tel mélange, excellent sur un bon instrument, n'eût rien donné sur un autre. Il devait y être modifié pour produire le meilleur effet possible. Ce n'est pas un talent à dédaigner que de savoir ainsi s'accommoder aux circonstances.

Dans les pièces à plusieurs claviers, duos, trios, quatuors, dialogues, on pouvait plutôt innover. Les ressources avaient augmenté. A l'époque précédente, rares étaient les orgues à plus de deux claviers à mains, tandis qu'au dix-huitième siècle on en compte généralement trois, souvent cinq. Puis le goût du temps, où le vrai style de l'orgue est malheureusement fort délaissé, se plaisait aux effets complexes. L'intérêt contrapuntique n'eût pas suffi : il fallait que chaque voix de l'harmonie fût soulignée d'un timbre particulier : les voix extrêmes tout au moins. Cet entrelacement de lignes chatoyantes diversement colorées séduisait l'oreille mieux que la trame monochrome des pièces d'écriture polyphonique, à l'ancienne mode. Si les exigences de l'exécution gênaient la marche propre des parties et asservissaient le libre contrepoint de jadis, on s'en souciait peu ; l'effet pittoresque charmait davantage.

C'est donc pour des morceaux de ce genre que furent combinées le plus grand nombre des registrations que nous ont laissées les anciens organistes ; là surtout nous pouvons apprécier la richesse de cet art tout spécial. Toutefois, sur cette palette chatoyante, certaines teintes manquent : justement celles que nous jugerions le mieux appropriées aux exigences de l'art de l'église.

Comme dans la musique religieuse de la même époque, nous chercherons vainement l'accent mystique et rêveur à l'orgue du dix-huitième siècle. Grand-jeu, plein-jeu, tierce, toutes ces sonorités sont brillantes et pompeuses, graves, majestueuses ou solennelles. Elles s'unissent fort bien à la partie extérieure et décorative du culte ; leur harmonie, un peu théâtrale, est à sa place sous les voûtes de Saint-Sulpice ou de Sainte-Geneviève. Mais cet ensemble de voix cristallines et précises, où tout est mis en relief dans une égale clarté, où rien ne se perd dans la pénombre, ne peut nous satisfaire entièrement. Il y manque quelque chose : un de ces timbres mystérieux et doux, pénétrants

1. Dans cet ordre d'idées, il serait très curieux de savoir comment s'y prenaient les organistes français quand ils avaient affaire à des orgues tout différents des leurs. Marchand, par exemple, qui voyagea en Allemagne, où il eut à se mesurer avec le grand Bach, dut jouer sur l'orgue du château de Weimar. Voici, d'après Adlung, la composition de cet instrument :

GRAND ORGUE		POSTIF		PÉDALES	
1. Principal	8	1. Principal	8	1. Gross Untersatz	32
2. Quintatœn	16	2. Viola di Gamba	8	2. Subbass	16
3. Gemshorn	8	3. Gedackt	8	3. Violon-bass	16
4. Gedackt	8	4. Trompete	8	4. Principal-bass	8
5. Quintatœn	4	5. Klein gedackt	4	5. Posaun-bass	16
6. Octave	4	6. Octave	4	6. Trompeten-bass	8
7. Mixture à 6 rangs.		7. Waldflœte	2	7. Cornett-bass	4
8. Cymbel à 3 rangs.		8. Sesquialtera.			
9. Glockenspiel.					

Que devait penser un Français de cet orgue ? Une seule trompette aux claviers à main, aucun autre jeu d'anches ; ni quinte, ni tierce, ni cornet, que la sesquialtera pouvait, il est vrai, remplacer. Il n'y avait là aucun des éléments nécessaires pour les mélanges favoris et les effets usités couramment en France. Il est singulier toutefois que la beauté de timbre et l'originalité de certains jeux, tels que le quintaton ou la viola di gamba, n'aient pas amené les artistes qui, comme Marchand, voyagèrent beaucoup, à en étudier la facture pour l'introduire en France.

cependant et expressifs, dont l'orgue moderne est si riche. Nous voudrions moins de netteté, moins de lumière : quelques-unes de ces harmonies sombres, un peu sourdes, graves et profondes, où, comme dans l'ombre religieuse des cathédrales gothiques, les contrepoints, à peine entrevus, apparaissent et s'évanouissent tour à tour; imparfaitement indiqués, dirait-on, et comme enveloppés dans les voiles transparents où leurs formes, à peine accusées, se devinent...

Mais chaque époque se fait de l'art religieux une conception qui lui est propre, et si nous avons le droit de préférer les unes aux autres, il est injuste d'en condamner aucune. Si certains sentiments ne furent pas de ceux que nos aïeux ont exprimés volontiers; si leur goût, un peu exclusif, pour les idées claires et nettes ne leur a pas laissé comprendre le charme du mystère — et peut-être nous-mêmes l'avons-nous trop aimé, — il est tout naturel qu'ils aient cherché les moyens de réaliser leurs préférences. Les orgues anciennes pourront donc servir à mieux comprendre la musique religieuse de cette époque. Nous avons peu le culte de nos maîtres nationaux, il est vrai, et ceux-ci sont bien oubliés de nos jours. (Pour la musique d'orgue au dix-huitième siècle oserai-je dire qu'il n'y a pas grand mal[1] ?) Mais certaines habitudes, générales en France, étaient aussi courantes ailleurs, en Allemagne par exemple, où d'admirables artistes, les maîtres de notre art, écrivaient alors leurs chefs-d'œuvre. Certes, les orgues allemandes différaient des nôtres en beaucoup de points; cependant certains traits sont communs aux deux écoles et justement les plus caractéristiques. Dans les deux pays, les jeux de mutations simples jouaient alors un rôle prépondérant; de leur emploi judicieux résultait une foule d'effets que nous avons remplacés par d'autres, mais qu'il serait intéressant de connaître et peut-être de remettre en usage.

Les maîtres organistes de nos jours se prononceront là-dessus, s'ils ne l'ont déjà fait. Pour en décider en pleine connaissance de cause, il faudrait avoir à sa disposition un ancien instrument en parfait état, tel qu'il fut en ses jours de gloire.

Cet instrument, l'église de Saint-Gervais le possède : il ne tient qu'à elle de livrer aux organistes ce précieux moyen d'étude. Que l'œuvre de Clicquot, confiée à un habile et consciencieux facteur, soit visitée et réparée de fond en comble. Assez d'églises de Paris possèdent d'admirables instruments modernes : l'art ni la religion ne gagneraient rien à en voir un de plus remplacer ce vénérable ancêtre. Une restauration de l'orgue de Saint-Gervais est donc devenue indispensable, et il serait à souhaiter que l'effort d'amis influents de l'art la rendît promptement possible. Mais surtout que cette restauration reste une restauration et conserve à l'antique instrument son caractère primitif! Que rien ne soit changé ni aux jeux, ni aux claviers, ni à la soufflerie, quand on

1. Les œuvres des organistes de cette période qui nous sont parvenues sont en effet des monuments d'un art inférieur, bien peu intéressants le plus souvent. Il est assez juste de dire, à la décharge de ces maîtres, qu'ils ne faisaient guère imprimer que des pièces faciles à l'usage des organistes incapables d'improviser ou de composer. Il se peut donc (et la chose est probable) que quelques-uns aient eu infiniment plus de mérite que leurs œuvres ne le semblent indiquer. Certains jugements de grands artistes, de Rameau par exemple, tendraient à le prouver. Mais jusqu'au jour où les chercheurs nous auront découvert quelques pièces inédites, nous sommes obligés de juger sur ce que nous avons d'eux et de nous montrer sévères.

se décidera à cette mesure nécessaire. Il serait dommage que ce précieux spécimen d'un art disparu achevât de se détruire faute d'entretien ; mais il ne serait pas moins fâcheux, pour ceux qui sont curieux de l'histoire de l'art, de le voir renaître transformé et méconnaissable.

HENRI QUITTARD.

LES FÊTES MUSICALES D'AVIGNON

(Suite et fin)

Nous touchons au terme de nos fêtes, voici le compte rendu de la troisième et dernière journée, à dire vrai elle était remplie, et force nous a été de supprimer plusieurs numéros du programme.

A huit heures, au petit séminaire, comme l'avait demandé M. Gastoué, un groupe respectable d'ecclésiastiques se trouvait réuni pour chanter sous la conduite du maître le propre de l'office du jour, afin de s'en bien pénétrer et être à même de se joindre aux chanteurs si la chose était possible ; elle le fut, grâce aux chefs d'attaque, prêtres déjà rompus aux traditions grégoriennes, qui entraînèrent les autres.

A dix heures, tout le monde se retrouva sur le péristyle de l'église Saint-Agricol, afin d'écouter la messe du vieil artiste local Elzéar Genet, dit *il Carpentrasso*, mort doyen du chapitre de Saint-Agricol, église où s'exécutait la messe du compositeur, dont les mânes ont dû tressaillir, sa tombe, inviolée probablement, se trouvant, comme nous l'a fait connaître l'érudit M. l'abbé Requin, « devant la porte de la nouvelle sacristie (murée de nos jours), les pieds du côté de l'autel », selon la teneur de l'acte de décès du vieux maître, si je ne me trompe. C'était donc à propos d'exécuter, là même où Genet avait été chanoine et sur la dalle de son tombeau, une de ses plus intéressantes compositions. Cette messe est, du reste, une œuvre fort curieuse à plus d'un titre, qui, sans avoir la limpidité palestrinienne, annonce pourtant d'une façon saisissante la venue du Prénestin ; le *Benedictus*, entre autres pages, est digne du maître romain, quant au *Gloria* il est magnifique. Nous n'insisterons pas sur Genet, plusieurs études ayant déjà été consacrées à ce maître provençal dans nos colonnes.

A deux heures et demie précises, M. l'abbé Requin, archiviste du diocèse, prenait place à la table du conférencier au petit séminaire. Pendant une heure, il nous tint sous le charme de sa parole aisée, pleine d'humour, et documentée à l'excès. Nous eussions voulu publier ici même sa conférence si intéressante, mais nos efforts auprès de lui furent inutiles ; le savant archéologue, désireux de compléter ses notes, sûr de découvrir encore sur Genet des documents essentiels, tint à se réserver ; nous le comprenons et nous ne saurions trop lui demander de se hâter, car, grâce à lui, une vie d'artiste de la Renaissance sera connue, et tout cela échafaudé non sur des utopies fantaisistes comme celles dont l'abbé Baïni émailla sa Vie de Palestrina, mais sur des faits, extraits de minutes de notaires, d'actes d'archives ecclésiastiques. La publication seule du

testament authentique du vieux maître ne saurait trop intéresser les chercheurs pour le jour qu'il jette sur les habitudes et les goûts d'un chanoine musicien à cette époque. Il y a aussi des recherches sur l'imprimerie à Avignon aux siècles antérieurs qui intéresseront au plus haut point, mais ne dévoilons rien.

Après M. l'abbé Requin, M. Bordes, pour suppléer à une conférence qu'il lui était matériellement impossible de faire en vingt minutes (celle de M. Vincent d'Indy et le concert annoncé devaient avoir lieu à quatre heures), se borna donc à nous causer quelques instants sur la facture des motets et messes palestriniens, sur les procédés de composition à la Renaissance, sur l'emploi des thèmes liturgiques et profanes, ce qui parut intéresser bien des auditeurs, gorgés qu'ils étaient depuis trois jours de cette musique, inconnue à beaucoup d'entre eux.

A quatre heures, M. d'Indy fit sa conférence sur Bach et Beethoven, publiée ici-même. Conférence comme exemples furent goûtés on ne peut plus. La sonate de Beethoven choisie par M. d'Indy était celle des *Adieux*, qui, tout le monde le sait, contient aussi l'*Absence* et le *Retour*. Par une délicate attention, M. Goudareau, le si aimable président des fêtes, prenant la parole, y trouva matière à une attention délicate à l'adresse de la *Schola* et de ses chefs. « Ne touchons-nous pas aux adieux? dit-il en substance, après les adieux l'absence, mais aussi après, comme l'a chanté Beethoven, le *Retour*; que ceci nous soit un présage », et il prédit juste, car on verra un jour, par ce que nous ferons à Avignon, que ces fêtes si réussies auront des lendemains.

Il était cinq heures et demie, à six heures on devait être au salut de clôture à la métropole, avancé à cause des troubles, afin de fausser compagnie aux meneurs, qui trouvant porte close à la métropole à huit heures et demie, auront toute la place du Palais pour s'ébattre en famille au front de bronze du brave Crillon!

Il nous restait tout un concert à exécuter, comprenant six numéros, une anthologie de l'histoire de l'oratorio. Et le public tenait toujours! On brûla *Jephté* de Carissimi; M. Warmbrodt chanta à ravir l'air du *Messie* de Hændel; Mlle E. Blanc, en grande artiste toujours, l'admirable air de la *Pentecôte* de Bach. Ces deux rares artistes s'unirent dans le duo de Schütz, incomparable d'accent : *Écoute-moi, Seigneur, quand je t'appelle*. M. Dô dit fort bien un air de *Paulus* de Mendelssohn, et enfin, en guise de conclusion, on chanta le trio de la *Création* de Haydn. On leva enfin la séance, le public réclamait *Jephté*, il y avait quatre heures que cela durait, et on allait encore se rendre sans désemparer pour entendre à la métropole les cinq motets glorieux du Rosaire, l'allocution de clôture de S. G. Mgr l'Archevêque et un salut complet! Et dire que l'on nous ménageait encore la lecture de deux communications non inscrites au programme : l'une du R. P. Dom Parisot, l'autre de M. Julien Tiersot, publiée ici même. Les organisateurs, qui avaient déjà réussi de si grandes choses, se proposaient-ils d'arrêter le soleil? N'auraient-ils pu qu'en atténuer un peu les ardeurs, nous eussions encore écouté autant de conférences et de communications qu'ils l'eussent désiré.

Revenons à notre compte rendu. Rares furent les groupes qui passèrent devant les degrés du *Pater* sans les franchir. Tout le monde s'engouffra dans la métropole, qui était déjà aux trois quarts pleine. Au dire de

beaucoup, cette cérémonie fut la plus mémorable de toutes. Il me serait difficile de me prononcer; ce n'est pas, croyez-le bien, que j'aie été parmi les déserteurs, mon devoir m'attachait au rivage; mais trop près des chanteurs, dans le chœur même, je pus me rendre compte de l'extrême fatigue de ces malheureux, qui, l'on ne saurait trop le dire, ont été au-dessus de tous éloges. M. Bordes, pris de pitié, leur fit grâce de la deuxième partie de l'admirable *Assumpta est* de Palestrina, motet qui fit un effet merveilleux avec ses alternatives de grands et petits chœurs, ces derniers, confiés aux Chanteurs de Saint-Gervais, se détachant sur l'ensemble. Il en fut de même du *Christus resurgens* de Richafort, dont on ne chanta qu'une partie. Il était sept heures et demie, et à sept heures Mgr l'Archevêque réunissait le comité et les organisateurs à sa table! On n'arriva à l'archevêché qu'à huit heures, et quant aux chanteurs, invités par le comité à un banquet en plein air dans l'île de la Barthelasse, ils risquèrent fort de trouver leur dîner dévoré par les moustiques qui abondent dans cette forêt vierge! Ce dîner fut du reste une fête de famille charmante, où fraternisèrent les deux vaillantes phalanges qui avaient vraiment mérité de l'art et de la patrie, selon le cliché usuel, bien que cela n'ait pas été de l'avis des *sans-patrie* d'Avignon, car on honore la France en cherchant à réveiller dans une terre seulement assoupie qui vécut si brillamment les gloires du passé, des traditions à demi oubliées qui sont du patrimoine de la nation.

Ainsi se terminèrent les fêtes d'Avignon, et ce qui fut décidé dans cette soirée, aussi bien chez Monseigneur que sous les platanes de l'île, devant le Rhône majestueux qui s'enfuyait dans la nuit, ce qui fut décidé, dis-je, dans cette soirée, est gros de conséquences, et cela donnera matière à un de nos prochains articles. On y verra que nous n'avons pas perdu notre temps. « Autant en emporte le vent », nous objectera-t-on. Seulement ce soir-là il n'y avait pas de mistral en Avignon, et maintenant que les assises ont pu être cimentés, la *Schola* d'Avignon est assez forte pour résister contre le vent le plus violent, qu'il souffle de Paris, de Rome ou d'ailleurs. Gardons-en une éternelle reconnaissance aux dévoués organisateurs : à M. Tracol, au modeste abbé Aurouze, secrétaire des fêtes, dont le dévouement fut sans limites, à de plus modestes encore, qui, obscurs, ne ménagèrent pas leur peine, et enfin et surtout à S. G. Mgr Sueur, qui autorisa toutes ces choses et permit de les mener à bien. Il ne craignit pas de prendre la responsabilité de l'avenir dans cette allocution de clôture, trop brève, hélas! où avec une voix admirable, il annonça et la création de la maîtrise, celle d'une *Schola* régionale, et tant de choses encore qui nous tiennent à cœur et que nous mènerons à bien un jour. En recevant la bénédiction de Sa Grandeur, prononcée d'une voix vibrante et avec la plus pure prononciation italienne, donnant en cela un admirable exemple à son clergé, nous fûmes beaucoup qui fîmes des vœux ardents pour que l'avenir réussît comme avait réussi le passé. La Vierge des Doms aura écouté notre prière, et bientôt enfants et hommes chanteront ses louanges dans la vieille basilique. Ce jour-là le cantique sera à trois chœurs, les aînés de Marseille et de Paris tiendront à venir assister leurs confrères d'Avignon dans leurs débuts, et leur souhaiter bonne chance dans l'avenir.

JEAN DE MURIS.

Variétés

UN VILLAGE CHANTANT

La campagne semble dénudée, le train roule entre des collines calcaires. Au loin à droite, des montagnes plus hautes semblables à un mur, leur uniformité les grandit, c'est la montagne Noire. A gauche les collines s'étagent jusqu'aux Pyrénées, une poussière aveuglante sévit. De gros villages se montrent de loin en loin, si jaunes, si secs, qu'ils se confondent avec la terre et ressemblent assez à la croûte d'un four à briques dont l'argile calcinée dégagerait une vibration bleuâtre sous l'action du soleil assez semblable à celle qui flotte sur un poêle en hiver. Entassés dans le wagon, des gens du pays devisent, on parle politique, intérêt local, mœurs électorales, vignobles; il y en a de Lézignan, de Moux, de Toulouse, cette dernière ville représentée par un voyageur de commerce retraité, propriétaire d'une bastide merveilleuse située sur une nappe d'eau souterraine de plusieurs kilomètres, donnant à cette oasis une végétation et une luxuriance tout asiatiques ! Le train roule toujours, une courbe encore, et Carcassonne apparaît, Carcassonne la vieille, la surprenante cité aux quarante tours, baignée de lumière avec, à ses pieds, la rivière, les peupliers et les lourds clochers de sa ville neuve aux rues régulières. Ce ne fut dans tout le wagon qu'une exclamation. Voyez Carcassonne, ses murailles, ses tours, ses créneaux! et l'admiration n'eut point de bornes. Reconnu comme étranger au pays, on échauffa mon enthousiasme, on voulut l'éclairer d'une érudition populaire des plus approximatives, le tout débité avec un accent magnifique comme on n'en entend que là. La gare, qui divise, se présenta, et il fallut rompre des entretiens si imagés et quitter des compagnons plus imaginatifs encore, j'allais dire des artistes ! Quelle belle leçon d'éducation artistique Violet-le-Duc a su donner à ce pays en dégageant ces murailles, en relevant ces créneaux ! Comme leurs tours qui maintenant dressent dans le ciel la fine dentelure de leurs épis, il a relevé dans l'âme de ces simples le sens esthétique des belles choses et la consolante pratique du beau. Tandis que d'autres leur apprenaient à frauder sur les bulletins de l'urne et à jouer un rôle misérable dans la vie politique, ceux-là leur rappelaient, par la résurrection intelligente d'un milieu évanoui, de quel courage, de quelle foi, de quel amour était trempée l'âme de leurs pères, au temps merveilleux des albigeois, des cours d'amour. Je déduirai de tout cela la conclusion de cet article : cela m'excusera de toutes ces phrases.

***

Je me dirigeais donc vers Toulouse, c'était un samedi. Au retour le lendemain, je me faisais un plaisir de surprendre un bon curé des environs de Carcassonne, afin de me rendre compte « de auditu » des merveilles que l'on disait sur le compte de sa paroisse. Nous sommes dans le Midi, on l'a bien vu tout à l'heure, la réserve s'impose. Un télégramme, bien plus pour assurer la poule au pot du presbytère que le recrutement de la schola à la messe paroissiale, et je fus annoncé. Le lendemain au matin je débarquais. En avisant sur la colline la modeste agglomération de maisons qu'est Preixan, car c'est de Preixan qu'il s'agit, je me demandais s'il était possible que dans cette modeste bourgade de quelques feux, de cinq cent treize âmes, chiffre exact, un curé de soixante-dix ans, vieillard aimable et courtois, pétulant et saint homme à la fois, ait pu réellement donner à toute la France chantante une si belle leçon de pratique musicale en obtenant le chant unanime, ou peut s'en faut, de toute une paroisse chantant le chant de Solesmes dans l'édition de Solesmes, et ce qui est plus extraordinaire encore, constituant une schola de cinquante voix choisies pour y exécuter, les jours de grande fête, la musique palestrinienne ! J'allais être fixé. Reçu sur la route par le bon curé et quelques-uns de ses confrères que ma présence avait attirés, nous entrâmes à l'église, très beau vaisseau gothique moderne, décoré de peintures, une cathédrale pour ce petit pays. Elle n'était qu'au quart remplie, car c'était temps de vendanges, et sur la route j'avais maintes fois considéré le « troupeau vermeil », comme dit un poète, s'agitant avec de beaux gestes antiques dans les pampres. « Il faudra revenir », disait le curé, car nous serons clairsemés. Le personnel chantant, lui, avait tenu à contenter le curé et tout le monde était à son poste. L'église bruissait en attendant qu'elle chantât. Vingt-cinq jeunes gens avaient pris place aux stalles derrière l'autel, au lutrin, devant un harmonium que l'un d'eux, le maçon du pays, tenait en accompagnant le chant. Cet accompagnement était un *minimum,* juste assez fourni et simple à l'excès. Les Graduels de Solesmes étaient dans toutes les mains. Dans la chapelle de droite se pressaient les chanteuses de la congrégation et les petites

filles des Sœurs, ayant toutes à leur main le *Kyriale* de Solesmes, que venait de leur distribuer un enfant. Il en avait tenu près de cent dans ses bras tout à l'heure. Quant à la chapelle de gauche, elle était réservée à la *schola palestrinienne*. Le clergé entra, près de vingt enfants de chœur assistaient le célébrant, manœuvrant avec un ordre parfait, l'autel étincelait de lumières ; la petite église toute peinte, aux voûtes élancées, est vraiment vivante et magnifique.

L'*Asperges me* commence, les vingt-cinq voix martiales des jeunes gens l'exécutent avec une sûreté d'attaque remarquable, distinguant à merveille toutes les incises rythmiques sans éclats de voix intempestifs dans la douceur. Un groupe de petits garçons chante le psaume, les jeunes filles s'y mêlent au *Gloria Patri*, tout le monde reprend l'antienne : c'était superbe. L'introït fut chanté de même, même ensemble, même modération, même entrain. Puis c'est le *Kyrie*, alterné à deux chœurs, les jeunes gens du lutrin et la foule. Quelqu s vieilles femmes seules se taisent. « Je n'ai jamais pu faire jouer les serrures que le diable leur a mises à la bouche », me dit le vieux curé. Il est partout, le curé : au lutrin, à la chapelle, dans la foule, son *Kyriale* à la main, imprimant le mouvement, ne s'arrêtant que pour monter en chaire pour le prône et la lecture de l'évangile du jour, la magnifique parabole du repas de noces du roi, auquel manquèrent de parole tous les invités, si bien qu'on dut en aller quérir de nouveaux dans les carrefours. Tels à notre époque les professionnels de la musique, maîtres de chapelle et chantres, qui, au lieu de se rendre à l'appel du Roi des rois et s'unir pour chanter dignement ses louanges, s'en vont à d'autres plaisirs, laissant l'époux dans sa demeure vide et le contraignant à envoyer ses serviteurs racoler des convives, des chantres improvisés, sur les grandes routes. Saisissante image de l'état de choses actuel !

* * *

A l'offertoire, l'église se met en mouvement. De toutes parts on se rend, musique à la main, à la chapelle réservée à la schola, et en quelques instants tout le monde est réuni sous la baguette du vieux curé, transformé en chef d'orchestre, et le *Vere languores* de Vittoria, l'admirable motet, découle sa douloureuse plainte ! L'exécution fut excellente à bien des points de vue, quelques défaillances dans la partie d'alto, mais sans importance; homogénéité parfaite et grand souci des nuances et religieux du style.

J'oubliais le graduel et l'alléluia, dont les versets furent dits en solo par de bonnes voix et très simplement. Quant à l'ordinaire de la messe *De Beata*, ce fut *le chant unanime* dans ce qu'il a de plus enthousiasmant et de plus pieux.

Aux vêpres, trois psaumes furent alternés entre les enfants et la schola chantant des faux-bourdons d'Andreas et de Viadana. Le débit demanderait à être peut-être un peu moins lent, mais quelle belle et pieuse sonorité vocale et quelle médiante bien respectée même dans la psalmodie simple !

Au salut on chanta le *Salve Regina* d'Aichinger à 4 voix, un *Tantum ergo* et le *Laudate*. Ainsi se termina cette journée de musique qui me réconforta, raffermit ma foi dans l'avenir de notre campagne. N'était-ce pas une triomphante réponse aux distributeurs d'eau froide, maîtres doucheurs de piètre mérite qui vont s'exclamant à tout venant : « La réforme est impossible, surtout impopulaire, c'est une chimère ! » Le vénérable abbé Bouichère a prouvé le contraire, gardons-lui une éternelle reconnaissance.

Bien des cathédrales peuvent envier sa modeste église, aussi bien au point de vue des cérémonies qu'à celui des chants qui donnent cet entrain paroissial si consolant et dont je voudrais parler quelque peu encore à propos d'une séance à laquelle j'assistai avant vêpres.

* * *

A deux heures nous étions à la sacristie, une activité fiévreuse y régnait. On s'occupait : ceux-ci à orner l'autel, ceux-là à disposer d'innombrables petites bannières pour la procession, d'autres à ranger soigneusement sur des étagères de beaux cierges de cire, car tout se fait en grand dans cette petite paroisse, les ornements sont magnifiques, les pompes également. Des fillettes, le fichu sur la tête, trottinent de tous côtés, c'est une ruche en mouvement. La maîtresse de chœur les commande, puis ce sont les petits garçons qui font leur entrée, toute la jeunesse du village au-dessous de seize ans est ici rassemblée, sans familiarité équivoque, sans rire, sans bousculade. On sent planer au-dessus de toutes ces têtes l'autorité incontestée du curé. Un mot de lui, tout se tait ; une petite plaisanterie lui échappe, tout le monde s'esclaffe et s'ébroue ; un clignement d'yeux, tout rentre dans l'ordre. On se groupe autour de l'harmonium ; les petites feuilles, copiées patiemment par le curé pour tromper la longueur de ses veillées d'hiver, circulent de mains en mains, et en mon honneur les répons du roi Robert succèdent aux proses et aux tropes populaires.

Pendant une demi-heure on me chante ce que je veux bien choisir « dans le tas », c'est déli-

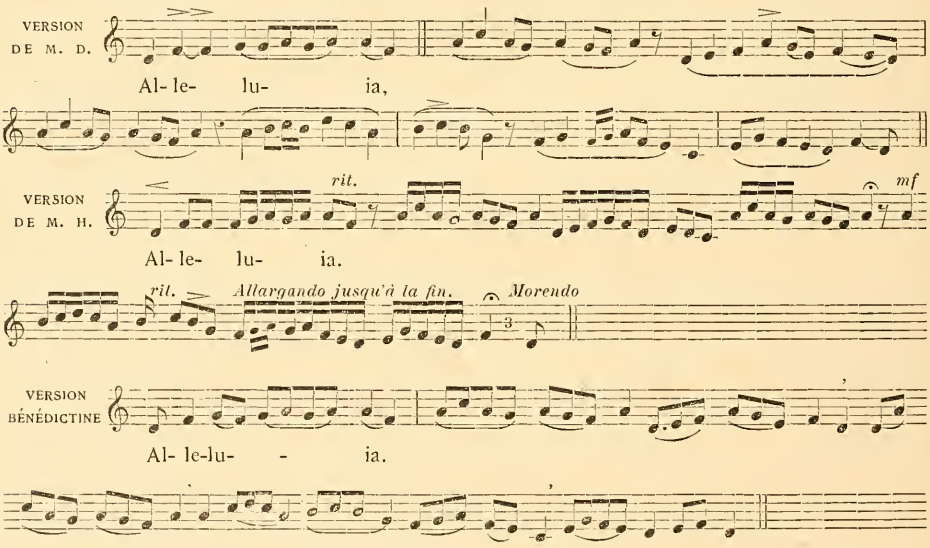
cieux. Je ne veux passer sous silence la joie ressentie à diriger moi-même ce petit monde, le *Salve virga* tant de fois chanté par les Chanteurs de Saint-Gervais dans les concerts. C'est la même souplesse, la même attention, ce n'est pas le même art, mais c'est plus touchant, tant la bonne volonté est grande.

Que pensez-vous de ce curé ? de son action féconde, de ses résultats surprenants, de sa façon de concevoir le patronage chantant et non *représentant*? Il remplace le maillot des tableaux vivants plus ou moins religieux ou historiques, les chansons comiques, stupides, les comédies ou les drames expurgés, par le chant religieux, sain et unanime. Toute la jeunesse le suit dans cette voie.

Ses sermons sont courts, ses catéchismes de persévérance non obligés, personne ne manque la messe, et son église est la *maison du peuple* comme elle l'était au Moyen-Age. Je réponds que ses petits garçons ne répondraient pas à nos questions ce que celui-ci disait à une bonne et excellente dame patronnesse de son patronage qui lui demandait quel jour était né Notre-Seigneur : « Le 14 juillet, Madame ! » C'est historique, il est vrai que l'enfant était de l'école laïque ; mais il n'en avait pas moins, quelques instants auparavant, fait les délices de l'assemblée en chantant une romance bien bêbête et saugrenue ! A cela l'abbé Bouichère répond par le *Puer natus est* qu'il leur traduit et leur commente en le leur apprenant. Cela est vraiment plus dans les traditions de l'Eglise. Mais revenons à la résurrection de nos murailles de Carcassonne et l'action de cette restauration sur le peuple.

* * *

Que M. D... ou M. H... s'en pénètrent quand ils viennent nous dire : « La restauration du chant grégorien par les Bénédictins est fantaisiste, voici comme on doit chanter : — Vous trouvez cela laid... c'est difficile... inchantable, parfaitement. Mais c'était ainsi... bien sots seraient ceux qui s'attèleraient pratiquement à cette besogne. Mieux vaut laisser tomber le chant et abandonner à jamais sa restauration et surtout sa mise en pratique dont la recherche est une utopie. » Je me permettrai de douter de leur *remise en forme* des antiques mélodies justement parce que c'est *laid*, difficile, et antimusical. Je ne donnerai comme exemple que ce neume d'alléluia :



et j'irai droit à la version bénédictine parce qu'elle seule a toutes les chances d'être la *vraie*, n'aurait-elle pas pour elle les déductions des théoriciens et leurs lois rythmiques et mélodiques qu'elle respecte. C'est artistique, c'est musical, c'est beau, *donc c'est vrai*. De même beaucoup ont contesté la valeur archéologique des reconstitutions des architectes modernes, les accusant d'avoir fait le plus souvent de la fantaisie. Je ne me permettrai pas de formuler sur leurs efforts un tel jugement, préférant leur être reconnaissant pour la joie qu'ils m'ont donnée en admirant la flèche de la Sainte-Chapelle par exemple, inventée de toutes pièces, ou les remparts de Carcassonne évoqués de décombres informes surchargées de bâtisses parasites et de pampres flottants.

Quand, il y a cinquante ans, les diligences de Limoux ou de Lezignan dévalaient vers leur chef-lieu, nul voyageur ne s'exclamait sur les murailles informes de la pauvre ville. Le beau *remblai* du chemin de fer et l'*embarcadère* que l'on élevait pour remiser les locomotives avaient seuls le don d'éveiller leurs enthousiasmes. Depuis, ils ne voient pas se denteler sur le couchant les innom-

brables tours de leur cité dans la lumineuse atmosphère de leur beau et caractéristique pays sans sentir en leur âme un tressaillement particulier qu'éveille seul le culte de la beauté. Remercions donc M. Violet-le-Duc de ce bienfait, il a été un éducateur esthétique merveilleux, et en cela il a mieux agi que M. Eiffel.

Pour la musique le même phénomène se reproduit : tandis que le pauvre plain-chant mutilé ne soulève plus que le dégoût ou les sarcasmes, telles les murailles informes d'autrefois, le chant de Solesmes restauré, comme les pierres relevées de leur ruine, éclate et resplendit vivant et charmant à la fois. Dès lors son action est féconde, nous l'avons bien vu à Preixan. Pour ces bienfaits soyons donc reconnaissants aux moines comme aux architectes de nous avoir permis de *revivre* ces merveilles. Avec l'aide d'ouvriers, de praticiens comme l'abbé Bouichère, la belle érudition... fût-elle parfois *intuitive*, travaille pour le bien de l'humanité et sa joie.

Puissent donc nous venir de nombreux curés comme l'abbé Bouichère, il s'en trouve, mais beaucoup n'ont pas sa persévérance et sa foi. Celui-là n'a jamais brigué la stalle de chanoine ni la crosse d'évêque, bien qu'il me paraisse un des esprits les plus cultivés et les plus distingués de son diocèse. Mais en arrivant au seuil de sa belle église il a remercié le Seigneur de lui avoir donné une si belle épouse (ce sont ses propres paroles), et comme un fidèle époux doit fidélité à son épouse, voilà trente ans qu'il lui est fidèle et il espère bien mourir dans ses bras. Il sera sûr du moins d'avoir une messe bien chantée à ses funérailles, beaucoup de curés dans notre pauvre pays de France ne pourraient en dire autant.

Ch. Bordes.

ACTUALITÉ

L'OPINION DE M. JULES LEMAITRE, DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE, SUR LA MUSIQUE RELIGIEUSE CONTEMPORAINE

Nous lisons dans l'*Echo de Paris* du samedi 21 octobre ces lignes, consacrées par M. Jules Lemaître au service du colonel Klobb à l'église Saint-Charles. Nous ne pouvons pas résister au plaisir de les publier ici, tant elles nous paraissent de nature à rendre l'état d'âme de bien des esprits éclairés, absolument étrangers à la musique et à ses diverses coteries, témoins impartiaux de l'inconvenance de beaucoup de nos maîtrises parisiennes.

Donc la cérémonie a été belle et touchante. Nous avions conscience d'honorer un acte d'une qualité morale tout à fait rare : le sacrifice prémédité de la vie à la discipline; l'acceptation silencieuse, et sans un geste de défense, d'une mort assurée; un de ces gestes d'héroïsme où l'on n'a, pour se soutenir, ni l'ivresse de la lutte et du mouvement, ni l'espoir, après tout, de survivre et de jouir de sa propre gloire; où aucune aide, aucune excitation ne vous vient du dehors et où l'on doit puiser en soi-même toute sa force.

... Mais oserai-je dire mon impression sur cette fête funèbre ? Nos sentiments étaient si graves que nous nous serions volontiers passés de toute cette musique moderne, et en réalité profane, que le clergé nous a prodiguée, croyant bien faire. Cette musique ressemblait vraiment trop à celle qu'on entend au théâtre ou dans les concerts. Je conçois ces gentillesses à l'enterrement de quelque opulent bourgeois. Elles peuvent flatter ses « goûts artistiques ». Mais, si jamais le plain-chant fut convenable et nécessaire, c'était bien au service funéraire du martyr de Damangar. Pour solenniser la mémoire d'un héroïsme inspiré par un de ces sentiments essentiels qui font que les peuples durent, il fallait la majesté simple et vingt fois séculaire des chants liturgiques. Cela seul eût été « harmonieux ». Hélas ! on a déroulé en guirlandes prétentieuses, sur le catafalque du héros, des musiques habiles peut-être, mais con-

tournées, satisfaites d'elles-mêmes, dépourvues de sérieux et de piété. Il y a eu un *Pie Jesu* qu'on eût dit fait pour des paroles de Scribe, un *Libera* plein de fatuité et, dans ce *Libera*, un *Dies illa* dansant, presque badin. Notre collaborateur Huysmans eût bien souffert.

Oui, il eût été décent qu'une mort qui, dans son apparente passivité, égale ou surpasse les plus beaux faits héroïques consignés dans les histoires des Grecs et des Romains, fût pleurée et célébrée par ces mélodies d'âge immémorial dont plusieurs nous viennent peut-être, à travers les siècles, de l'antique Rome ou de l'Athènes d'Eschyle... Au surplus, je ne comprendrai jamais que le clergé, possédant ce magnifique trésor du chant grégorien, ait le mauvais goût d'en admettre d'autres dans ses églises.

JULES LEMAITRE.

MOIS MUSICAL

Rodez. — La population si religieuse de la capitale de l'Aveyron se pressait en foule le 5 septembre à l'inauguration d'un ravissant instrument de la maison Cavaillé-Coll, récemment installé par M. Mutin dans l'élégante chapelle du couvent des Dames du Sacré-Cœur de Marie. M. l'abbé Rabat, ancien élève de la *Schola Cantorum*, s'était dévoué à cette œuvre, qui fut couronnée d'un plein succès. L'inauguration fut faite par M. F. de La Tombelle, qui exécuta diverses pièces de Bach, Franck, Mendelssohn et Saint-Saëns avec beaucoup d'autorité et d'adresse ; car souvent il fallait être très habile pour donner dans son ampleur relative une composition comme le choral de Franck sur cet instrument, parfait, il est vrai, mais de proportions peu étendues.

Une allocution extrêmement remarquable fut prononcée par M. le Chanoine Ginisty, Curé de Cransac. Tout porte à croire que cette belle journée sera suivie d'autres, car, devant le succès obtenu par M. l'abbé Rabat, les esprits s'agitent, et sous peu on aura peut-être à inaugurer un nouvel instrument à la Cathédrale. C'est, à Rodez, le souhait de tous, et en particulier de l'organiste, M. Lamiche, artiste de beaucoup de talent, impuissant à faire sortir d'un instrument en lambeaux aucun son musical !

Toute la cérémonie, au Sacré-Cœur, fut chantée en grégorien le plus pur, admirablement monté et dirigé par M. l'abbé Rabat, auteur d'un joli cantique à deux voix, qui fut chanté avant le salut.

Tarbes. — La *Schola* de Tarbes, que nous avons tenue sur les fonts, vient encore de faire parler d'elle. L'*Ere Nouvelle* de Tarbes et le *Patriote* de Pau sont pleins du compte rendu d'un salut donné par la vaillante société à Cauterets, où Vittoria, Palestrina et M. de La Tombelle furent très goûtés. Tout le monde est d'accord : « Ceci est vraiment de l'art religieux ». Que demandons-nous de plus ? Rien.

Toulouse. — Nous lisons dans le *Messager de Toulouse* le compte rendu de la séance de prix décernés aux élèves de l'école de plain-chant. Car il y a une école de plain-chant à Toulouse, et je me suis laissé dire que sans le zèle infatigable des abbés Mathieu et Nouguès, s'il n'avait fallu compter que sur les *activités* de ceux qui devraient être les premiers à profiter de cette institution, je ne nomme personne, il y a longtemps que l'œuvre si intéressante serait dans les limbes. M. l'abbé Larrieu, curé de Saint-Aubin, présidait, voilà qui est d'un excellent exemple pour ses confrères. Les enfants de la maîtrise de la Métropole prêtaient leur concours à la fête et permirent ainsi l'exécution *a cappella* du *Kyrie* et du *Sanctus* de la messe *Æterna Christi munera* de Palestrina, voilà qui est parfait. Quant au *plain-chant*, des fragments de l'office de la Pentecôte en firent les frais. Un charmant discours de M. l'abbé Mathieu suivit l'audition. Le journal nous dit que l'œuvre fondée il y a neuf ans prospère. Il nous dit aussi : « Qu'en matière de plain-chant ses directeurs n'ont modifié ni leurs idées, ni leurs programmes, convaincus qu'il ne faut pas suivre les théories, mais le goût, ils ne sont ni mensuralistes ni partisans des notes égales, tout leur souci étant de donner à l'exécution du plain-chant le seul caractère qui le rende facile, populaire, pieux, artistique et cependant impersonnel... » Cela me paraît être des dispositions on ne peut plus heureuses et de là à l'exécution que nous préconisons il n'y a pas loin.

Voyez-vous, tout chemin mène à Rome, et celui qui passe par Toulouse n'est pas des moins séduisants. Pourvu que Toulouse soit compris dans l'itinéraire, on ne s'ennuiera pas en voyage.

Honfleur. — La *Société d'Ethnographie nationale et d'Art populaire*, à qui nous devons les belles fêtes de Niort et de Saint-Jean-de-Luz, a tenu, encore une fois, à s'associer la *Schola Cantorum* pour la partie musicale religieuse de ses fêtes. A Niort, on se souvient des belles exécutions de Saint-André organisées par la *Schola* avec la maîtrise de l'église et des amateurs niortais; à Saint-Jean-de-Luz, la *Tribune* a relaté la part brillante que la schola locale, que dirige avec tant de zèle M. l'abbé Flement, avait prise aux belles fêtes ethnographiques d'il y a deux ans. Cette fois, à Honfleur, où aucun groupement n'était organisé, ce furent les Chanteurs de Saint-Gervais qui, conviés à rehausser les fêtes, apportèrent à la Société du *Vieux Honfleur* et à la *Société d'Ethnographie nationale et d'Art populaire* leur précieux concours. A la messe d'ouverture des fêtes, ils exécutèrent le chant grégorien du propre de l'office et la *Missa Brevis* de Palestrina. Le lendemain soir, 31 juillet, ils prêtèrent leurs concours à un brillant concert, où ils exécutèrent entre autres choses tout un intermède de chansons populaires normandes, préparées en vue des fêtes et d'une saveur vraiment charmante. Ils donnèrent, en outre, deux saluts, l'un à Notre-Dame-de-Bon-Secours de Trouville, et l'autre à Saint-Léonard d'Honfleur, grâce à la courtoise hospitalité de M. l'abbé Jardin, curé de la paroisse et sociétaire fidèle de la *Schola*.

BIBLIOGRAPHIE

Dom J. Parisot : **Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie** (Extrait des *Nouvelles Archives des Missions scientifiques*, t. IX), in-4°, XVI-250 p. — Paris, Imprimerie Nationale. Ernest Leroux, éditeur, 1899.

Sous ce titre, c'est, jointe au rapport officiel, une importante collection de musique ecclésiastique orientale que vient nous donner le R. P. Dom Parisot, Bénédictin de Ligugé.

Bien connu déjà des amis de la *Scola*, l'éminent orientaliste et musicologue qu'est Dom Parisot fut chargé, il y a trois ans, d'une mission à l'effet de poursuivre des recherches sur la langue et les manuscrits syriaques et la musique asiatique.

Le R. P. Parisot a recueilli à l'audition (car elles n'ont qu'une tradition orale) les chants syriaques des églises maronites; les cantiques arabes de ces mêmes églises ; diverses chansons arabes; un choix de mélodies syriennes pures et chaldéennes; enfin, comme appendice, des mélodies israélites de Jérusalem.

Trois rites liturgiques, paraissant dérivés d'une même forme, se partagent les chrétientés orientales de langue syriaque.

Ce qui caractérise, surtout chez les Maronites, la musique de ces liturgies, c'est l'abondance des mélopées récitatives ; or, ce qui devient ici fort intéressant, ce sont les rapports qu'ont avec les mélodies analogues, byzantines ou romaines, les transcriptions de Dom Parisot.

C'est ainsi que les phrases rappelant la préface et le *Sanctus*, le *Pater*, se retrouvent aux n°s 17-19, 40, 44, 207, 340 ; même la préface, à peu de chose près, se trouve être une psalmodie chaldéenne, 337. Chose extrêmement curieuse, les variantes brodées par les églises mozarabes d'Espagne sur la mélopée romaine [1] sont aussi employées au même endroit de la 2e liturgie chaldéenne, donné déjà ici par le savant auteur (mars-avril-mai 1898).

Les formules byzantines, la psalmodie, l'évangile, le chant latin du *Credo*, basé sur des formules grecques, se rapprochent aussi bien que nos types grégoriens des chants 26, 29, 52, 59, 195, 196, 293, etc.

Maintenant, il faut bien le dire, chez les Syro-Maronites, les belles et pures mélodies des Syriens de l'Est (Syriens et Chaldéens) ne sont point conservées (n°s 289-354). Presque toujours, l'invasion arabe a pris le dessus et paraît n'avoir respecté de la musique syriaque que les mélopées.

Et encore, là même, l'art arabe en a pris à son aise avec l'introduction des gammes à quarts de ton (p. 24-29), à moins, comme le dit l'auteur, qu'issus « d'une superposition de réformes échelonnées historiquement entre le VIIIe siècle et l'époque actuelle, il nous offre dans sa forme populaire l'expression de l'art syrien lui-même, problème qu'un plus grand nombre de données scientifiques permettra de résoudre » (p. 21).

1. Migne, *Patr. lat.*, LXXXV-LXXXVI.

Cependant, il y a dans la mesure des intervalles un fait qui indique non seulement une esthétique, mais même une confirmation physique, vocale ou auditive, qui contribue à donner à certains airs une allure étrange pour nous.

Ainsi, ramenés à la gamme fondamentale, 180 chants sur les 214 du répertoire maronite nous offrent le *mi* diminué (quart de ton *mi-mi* ♭) ou son analogue *si*. Mais les airs syriens purs n'offrent rien de semblable, quoique très fréquemment écrits sur les mêmes formules.

Nous avons, à cette place même (janvier 1899), énuméré les cas, rares, où même fait se produit dans le chant byzantin.

Il est donc possible et même probable « que les spécimens, ainsi transmis, de l'art oriental, doivent se trouver parfois très éloignés de leur forme primitive, et on ne leur attribuera, au point de vue de l'antiquité, qu'une valeur relative » (p. 33), surtout en face de nos chants grégoriens, soutenus par des manuscrits des VIIIe et IXe siècles.

Enfin, les amateurs de folk-lore pourront glaner dans les cantiques populaires et les chansons (n°s 219-288), où nous devons signaler comme étant intéressants ou curieux le placage arabe du *Tantum ergo* italien (228), les n°s 231, 235, 237, 238, 240, 263, 270, 272-273, 284 et le chant du Muezzin, 287-288.

Somme toute, la musicologie liturgique et orientale est grandement redevable au R. P. Dom Parisot d'avoir si admirablement *recueilli* des chants conservés par une pure tradition orale, souvent diverse ici et là, et d'avoir ainsi travaillé, — et dans quelles proportions ! — à la solution des problèmes plus haut posés.

A. Gastoué.

Le Moine Bénédictin, par Dom Besse, de l'abbaye Saint-Martin de Ligugé.

Nous ne saurions trop recommander la lecture de cet ouvrage à tous ceux qu'intéresse de loin l'existence bénédictine. Car il est bien certain que ceux qui s'y intéressent de près n'ont qu'à se transporter à Ligugé ou à Solesmes, où l'hospitalité la plus large constitue dans ces monastères le meilleur enseignement. Mais pour ceux qui désirent connaître et approfondir, jusque dans ses origines, la vie du Bénédictin, ce livre comble une lacune souvent déplorée par beaucoup, et par nous en particulier.

Toute la partie historique et documentaire, sur les origines de l'Ordre et ses diverses phases, est traitée avec une science profonde et la patiente recherche propre à tous les monastères où saint Benoît est en honneur. Puis, sur la vie matérielle, les rapports des moines entre eux et avec la société, la prière, le travail, ce sont des pages exquises de charme et de simplicité d'où s'exhale, en quelque sorte, le parfum des fleurs solitaires qui poussent, abritées contre toute intempérie, au pied des arcades ensoleillées des cloîtres.

En un mot, douce et saine lecture, calme et sereine, dont la place est sur toutes les tables de travail. Heureux d'avoir eu la primeur de cet ouvrage, nous n'avons pas voulu le garder en égoïste, certain que tous ceux qui, sur notre conseil, le liront nous seront reconnaissants de le leur avoir indiqué.

NÉCROLOGIE

L'Épiscopat français vient de faire une grande perte en la personne de Mgr Jean-Baptiste Frérot, décédé à Angoulême, le 6 septembre dernier. Dans une administration de sept années, malheureusement trop courte, ce prélat a continué et développé, avec autant d'habileté que de zèle, les œuvres de ses prédécesseurs sur le siège de saint Ausone. Il a rebâti une partie de son petit séminaire, il a commencé dans sa ville épiscopale, en l'honneur de la sainte Vierge, une basilique encore inachevée, il est vrai, mais déjà bien belle ; il a créé les conférences ecclésiastiques et donné une impulsion nouvelle aux études de son clergé. Qu'il nous soit permis de mentionner spécialement les encouragements effectifs qu'il a prodigués à la restauration du chant grégorien. Grâce à ses encouragements, le grand séminaire d'Angoulême est maintenant un de ceux où l'on exécute le mieux les suaves mélodies rééditées par Dom Pothier. Nous ne saurions oublier non plus l'accueil si bienveillant et si paternel que reçurent de lui les Chanteurs de Saint-Gervais à l'occasion de la fête du 24 février 1898. Ils ont éprouvé dès ce moment combien il est vrai de dire que la bonté, une exquise bonté, était la qualité dominante de Mgr Jean-Baptiste Frérot. Aux éloges prononcés par des bouches éloquentes, aux larmes de tout un diocèse, la *Tribune de Saint-Gervais* ne peut rien ajouter, sinon l'hommage de sa respectueuse reconnaissance et de ses vifs regrets.

J. B.

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — 10-99.

Cinquième Année N° 11 Novembre 1899

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*)	BUREAUX	ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*)
Étranger (Union postale). . 11 fr.	*15, Rue Stanislas, 15* PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

Les hymnes de l'Office romain (suite et fin). . . . . . Dom J. Parisot.
La musique religieuse, allocution prononcée aux fêtes annuelles de la Schola paroissiale de Saint-Jean-de-Luz, le 25 septembre 1899 . . . Camille Bellaigue.
La rentrée de la Schola. — Nos nouvelles fondations, la fête de l'Avent. Les Secrétaires.
La musique religieuse au Moyen-Age (étude historique). . . . . Amédée Gastoué.
Curiosités musicales : Annibal Gantez . . . . . L'abbé H. Villetard.
Variétés : Tayaut! Tayaut! . . . . . L'abbé A. Dabin.
Mois musical . . . . . G. de Boisjoslin.
Nécrologie : Le chanoine Stephen Morelot . . . . . J. Oury.
Encartage musical : Salut à 3 voix égales à l'usage des grands séminaires . . . . . Ch. Bordes.

LES HYMNES DE L'OFFICE ROMAIN

(Suite et fin)

A tonalité de nos hymnes étant ainsi établie, il convient d'en étudier la structure mélodique.

M. Gevaërt représente la cantilène originale comme syllabique et composée de manière à pouvoir être chantée en mesure[1].

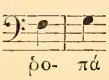
Si ces vers ont reçu en effet les principes de la musique vocale gréco-romaine, la syllabe brève ne doit jamais recevoir plus d'un son, la longue ordinaire en admet un ou deux et les longues prolongées trois, quatre et peut-être cinq[2]. En plus, dans les chants grecs se vérifie généralement la loi d'élévation

1. *La Mélopée antique,* p. 69.
2. *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité,* t. I, p. 416.

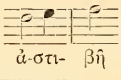
tonale des syllabes accentuées[1]; de sorte que, si, comme il a été dit, l'accent tonique ne joue aucun rôle dans la versification elle-même, il n'est pas indifférent à la mélodie, puisqu'il en règle la structure[2].

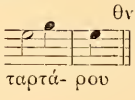
Mais le chant des hymnes latines est soumis à d'autres lois. La différence d'une langue à l'autre et les conditions nouvelles faites à la prononciation après l'époque classique sont la première explication à donner de ce fait.

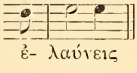
Il est vrai que les ambrosiens primitifs, traités mélodiquement de la même manière que les antiennes de la première époque, avaient une forme syllabique pure, ou du moins peu ornée, chaque syllabe du texte ne portant qu'un, deux ou tout au plus trois sons. En conséquence, les mélodies de cette forme peuvent se mesurer comme la versification elle-même. Aussi bien, l'hymnaire ne présente-t-il, parmi les ambrosiens anciens, qu'un fort petit nombre d'exemples de syllabisme rigoureux[3]. La plus grande partie des hymnes se

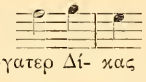
1. Les finales aiguës se font sur une note haute : 

(*Hymne à Némésis*, v. 1);

(v. 3); 

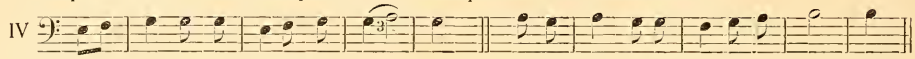
. L'élévation précède la note finale dans les paroxytons : 

(v. 9); 

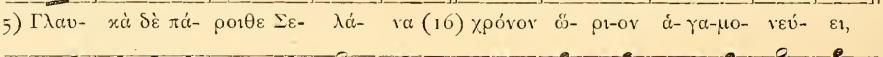
(v. 6); 

(v. 2). (Gevaert, *La Mélopée antique*, p. 43, 44.)

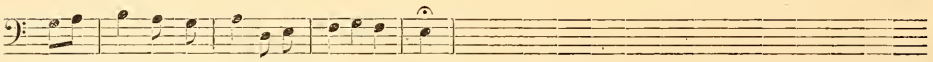
2. Comparez, dans ces deux exemples, les vers correspondants d'un même chant :

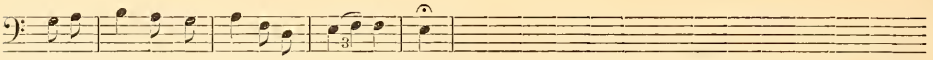


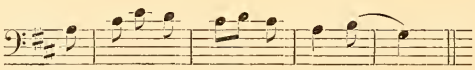
(15) Γλαυ- κὰ δὲ πά- ροιθε Σε- λά- να (16) χρόνον ὥ- ρι-ον ἁ- γα-μο- νεύ- ει,

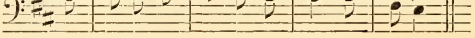


(2) ῥοδό- εσ- σαν ὃς ἄν-τυ-γα πώ- λων (3) πτα- νοῖς ὑπ' ἴ- χνεσσι δι- ώ- κεις...


(17) λευ- κῶν ὑ- πὸ σύρμασι μό- σχων.


(5) περὶ νῶ- τον ἀ- πείρι-τον οὐ- ρα- νοῦ. (Hymne à Hélios. Gevaërt, p. 39, 40.)


(3) πρὸς ὀ- λίγον ἐσ- τὶ τὸ ζῆν.


(4) τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀ- παι-τεῖ.

(Chanson de Tralles, p. 43.)

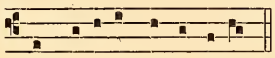
L'accent a un rôle anologue dans le chant byzantin. Voir comme exemples les pièces transcrites par M. A. Gastoué. *Tribune de Saint-Gervais*, juin 1899, p. 149, 152.

3. Les voici d'après l'ordre des énumérations faites ci-dessus :

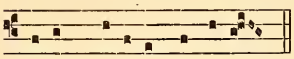
Æterne rerum conditor.
Jam lucis orto sidere, dominical.
Immense caeli conditor.
Nunc sancte nobis Spiritus, férial.
Conditor alme siderum.
Jam lucis orto sidere, férial.

Il est bon de remarquer ici que le syllabisme n'est pas une marque nécessaire d'antiquité. (P. Wagner, *Ueber den Psalmengesang im Christlichen Altertum.* Congrès scientifique international des catholiques, Fri-

trouvent enrichies de dessins accessoires. C'est d'abord un neume donné à la dernière syllabe du vers, sans que cet ornement coupe la régularité du mouvement.

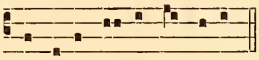


Ut so-li-ta clementi-a. (*Antiph.*, p. 45.)



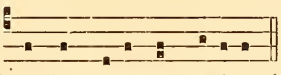
Rerum cre-a-tor poscimus[1]. (*Ibid.*, p. 46.)

Ailleurs les notes se doublent ou se multiplient au cours du vers, de manière à ce que les neumes affectent les syllabes fortes :



Te lucis ante terminum. (*Antiph.*, p. 59.)

et l'hymne *Vexilla* (ibid., p. 142) est tout entière modulée sur ce procédé. D'autres, à l'inverse, placent les neumes sous une syllabe faible, à l'exclusion des syllabes toniques :



Splendor pa-ternæ glo-ri-æ. (*Antiph. Complem.*, p. 55.)

et malgré cette inversion dans le groupement des notes, le rythme reste sensible. Mais, lorsque le dessin mélodique s'orne davantage, l'élément grégorien, alliant son neume libre et riche à la régularité de l'ancienne langue métrique, produit une nouvelle forme mélodique dans laquelle le rythme de chaque vers peut devenir aussi libre que celui du chant de la prose, et il ne faut plus chercher dans les hymnes de cette espèce la même corrélation entre la rythmopée métrique du vers et l'accentuation de la mélodie, ni appliquer à leur exécution tous les principes rythmiques précédemment exposés.

Toutefois, par le fait que des périodes mélodiques de cette sorte sont associées à des textes versifiés, elles doivent participer de la régularité des coupes métriques et des proportions du vers et de la strophe. Aussi, en maintenant aux « hymnes dont la mélodie offre des groupes variés sur les syllabes du texte, à la manière du chant grégorien ordinaire » les mêmes principes d'exécution « que pour les antiennes et les répons », Dom Pothier fait-il remarquer que ces hymnes sont mesurées « en ce sens que les phrases y ont une lon-

bourg, 1898, t. X, p. 202.) Plusieurs de nos anciennes hymnes présentent dans leur double version, romaine et ambrosienne, un pareil développement mélodique, et celui des ambrosiens authentiques dont l'origine mélodique grecque peut être le plus sûrement démontrée (voir A. Gastoué dans la *Tribune de Saint-Gervais*, janvier 1899, p. 12) n'est syllabique ni dans le chant latin ni dans la mélodie grecque. Par contre, personne ne voudra tenir pour antiques, malgré le syllabisme, des compositions que l'on a dû exclure de l'hymnaire restauré (*Hymni de Tempore et de Sanctis*, p. 63 et 103). En conséquence, la réduction de toutes les mélodies hymnétiques au syllabisme et à la mesure à trois temps est une hypothèse insoutenable.

1. L'insertion de ces vocalises finales remonte à l'antiquité (Gevaërt, *La Mélopée antique*, p. 28) et peut nous représenter l'état le plus primitif des ornements mélodiques.

gueur plus égale et le chant une allure plus symétrique[1] ». Il importe, de plus, que l'accentuation rythmique, du moins celle de l'avant-dernier pied ïambique, ou du dernier pied trochaïque, préparant la pause, ne soit pas effacée dans le chant, ce qui contribuerait à détruire le vers[2].

En général, la mélodie des hymnes, même lorsqu'elle s'éloigne de la précision métrique, ne saurait, sans être en contresens avec le texte, « être privée d'une certaine proportion et symétrie soit dans la coupe de la période et de ses membres, qui toujours doit rappeler la coupe métrique du vers, soit dans les neumes eux-mêmes, qui doivent toujours être rares et équilibrés, sans superfétation surtout sur les syllabes faibles; autrement le chant de l'hymne n'est plus qu'un lourd assemblage de notes qui ne mérite pas plus le nom d'antienne que celui d'hymne[3] ».

Mais voici d'autres particularités plaçant les hymnes à part du reste de l'Antiphonaire.

Gui d'Arezzo, traitant de la composition mélodique de ces sortes de chants, remarque que les groupes des neumes sont mis en rapport plus particulier avec la finale : *Ad principalem vocem, id est finalem... pene omnes distinctiones currant,... sicut apud Ambrosium curiosus invenire poterit*[4]. De plus, les formules musicales des hymnes ne sont pas en tous points assimilables à celles des autres espèces de chants. Selon Gui d'Arezzo, le choix des formes neumatiques nécessite un certain discernement qui les mette en correspondance avec les pieds métriques[5].

Puis, tant à cause de la brièveté de la strophe que du caractère populaire des hymnes, les mélodies de ces chants sont d'un caractère tonal mieux exprimé que celui de beaucoup de mélodies libres.

Il est un dernier point où la cantilène hymnétique se différencie des autres parties de l'office chanté. Tandis que les mélodies d'antiennes et de répons, intimement liées aux paroles, dépendent avant tout du sens du texte qu'elles sont destinées à exprimer, à ce point qu'une même mélodie ne peut s'appliquer à plusieurs textes sans subir des modifications dont nos livres présentent de nombreux exemples; les hymnes n'établissent pas de rapport nécessaire entre la mélodie et les paroles. Sans doute, dans l'exécution surtout des hymnes neumées, on ne doit pas se dispenser « d'observer,... lorsqu'il est possible,... le léger retard de la fin des mots, *mora ultimæ vocis,* qui sert à les distinguer et à rendre les paroles intelligibles[6] » ; sans doute aussi, l'accompagnement instrumental devra suivre ces distinctions et varier, par conséquent, ses ictus harmoniques pour ainsi dire à chaque strophe.

1. *Mélodies grégoriennes,* p. 201.
2. Cf. ibid., p. 202.
3. Tardif, *Méthode théorique et pratique de plain-chant, suivant les traditions grégoriennes* ; Angers, 1883, p. 178. — Dom Pothier a plus récemment complété sa pensée : « L'allure [des hymnes], dit-il, devient quasi métrique : *quasi metricis pedibus plauduntur.* Ce qu'il y a de particulier dans le chant des hymnes, ce ne sont pas les éléments constitutifs du rythme : ces éléments sont toujours l'accentuation et le groupement des sons ou des syllabes ; ce ne sont pas non plus les règles à observer pour les mettre en jeu ; ces règles sont toujours les mêmes, ce sont les lois de l'accent et du phrasé. Ce qui diffère, c'est l'ordonnance des uns et des autres, et, par là même, l'effet de symétrie plus grande produit par cet arrangement régulier. » (D. Pothier, *Revue du Chant grégorien,* juin 1899, p. 200.)
4. Micrologue, c. xv. Voir le texte complet dans Migne, *Patr. Lat.*, t. CXLI. Cf. Jumilhac, *La science et la pratique du plain-chant,* III, ii. Paris, 1847, p. 140. — 5. Ibid.
6. *Mélodies grégoriennes*, p. 202.

Toutefois, il est constant que, par la nature même du vers, prosodique ou rythmique, un même chant peut être donné à toutes les strophes de même mètre. En un mot, l'hymne ne vise pas à exprimer les paroles chantées. Il est vrai que des mélodies déterminées sont attribuées aux diverses périodes du calendrier, à certaines heures de l'office ou à de spéciales catégories de fêtes ; mais ce fait résulte de l'usage, et, à l'exception des cas que la tradition séculaire de l'Église a consacrés, la pratique peut légitimement varier.

*
* *

Il nous reste à étudier maintenant la structure mélodique des strophes.

En faisant porter notre investigation sur les hymnes anciennes, nous trouvons qu'un petit nombre seulement présentent pour chaque vers une phrase musicale distincte. On peut représenter ces sortes de strophes par la formule schématique A B C D.

De ce type sont les hymnes suivantes :

Æterne rerum conditor.
Te lucis ante terminum, du Temps
Ex more docti mystico.
Beata nobis gaudia.

et, avec cette dernière, beaucoup de cantilènes hymnétiques neumées.

Plus fréquemment, l'un des membres mélodiques est répété soit identiquement, soit avec une légère modification :

Du premier au second vers. Type A A B C :

O lux, beata Trinitas.

Type A A' B C :

Primo dierum omnium.
Nunc sancte nobis Spiritus, dominical.

Du premier vers au quatrième. Type A B C A :

Jam lucis orto sidere, dominical.
Christe Redemptor omnium.
Jam Christe sol justitiæ.
Vox clara ecce intonat.
Jam lucis orto sidere, férial.
Nunc sancte nobis Spiritus, aux fêtes des Saints.
Jesu corona virginum[1].

Type A B C A' :

A solis ortus cardine.

Du deuxième vers au quatrième. Type A B C B :

Quem terra, pontus, æthera.

1. *Tribune de Saint-Gervais,* septembre 1898, p. 196.

Il y a triple répétition dans les formules A A' B A :

Splendor paternæ gloriæ.

A A' B A'' :

Nunc sancte nobis Spiritus, férial.

En de rares exemples, la formule est parfaite de symétrie, et les deux premiers vers reproduisent la mélodie des deux premiers. Type A B A B :

Lucis creator optime.

Type A B A B' :

Immense cœli conditor.

Type A B A' B :

Fortem virili pectore.

Citons pour dernière formule celle d'une hymne non ancienne, dont la régularité de structure ne rachète pas la pauvreté mélodique :

Type A B B' A' :

Auctor beate sæculi. (Hymni de Temporis et de Sanctis, p. 80.)

Dans les hymnes non ambrosiennes, les vers ou les hémistiches ne suivent une structure symétrique que dans les plus anciennes. Nous n'avons à signaler que les deux dispositions suivantes :

Type AB CB AB :

Urbs Jerusalem beata.

Type AB CD CD :

Pange lingua gloriosi prœlium certaminis.

*
* *

Tels sont les éléments des mélodies hymnétiques du répertoire ecclésiastique. Il y aurait sans doute bien des remarques à faire encore; mais ce qui a été dit des principes de la facture rythmique et musicale de nos hymnes suffira pour attirer l'attention du lecteur sur une partie spécialement intéressante de notre recueil de chants.

Je terminerai par deux remarques.

On a vu qu'à la suite des ambrosiens authentiques figurent dans l'hymnaire des imitations d'ambrosiens, les unes heureuses, les autres moins aptes à servir à l'office religieux. L'efflorescence littéraire de l'époque carolingienne, qui fut en même temps l'âge d'or du chant grégorien, vit l'hymnographie entrer dans une période nouvelle. Ce fut l'âge des imitateurs, dont l'hymnographie ne sortit plus. Si le moyen âge manifesta par de nombreuses séquences son activité littéraire, il ne fut en matière d'hymnes que d'une médiocre fécondité. Les pièces nouvelles dont s'enrichit successivement l'hymnaire portent l'empreinte diverse du temps et du pays où elles naquirent. Survenant à son tour, la Renaissance les défigura pour les embellir; puis la réforme liturgique du dix-septième siècle, reprenant pour son compte le programme des humanistes

du siècle de Léon X, écarta ces hymnes de l'office, où d'ailleurs, elle supprimait tout aussi logiquement, à son point de vue, les textes en prose incorrecte d'anciens auteurs ecclésiastiques.

De nos jours, l'hymnaire constitue un ensemble disparate, dans lequel des pièces de toutes époques, de valeur diverse, relèguent au second rang, ou plutôt mettent hors d'usage le plus grand nombre des hymnes antiques, véritables documents de la tradition de l'Église, dont la leçon originale pourrait être restituée, dont les mélodies surtout, applicables à différents textes, sont, mieux que mainte composition récente, en rapport avec les autres parties de l'office chanté. Il est possible que le contour mélodique de ces anciennes hymnes ait, comme le chant des antiennes, dévié légèrement; mais les unes, celles de l'office férial, présentent, sous une forme mélodique aussi simple qu'on peut se figurer celle des primitifs, une saveur antique très remarquable; les autres, celles des fêtes anciennes, mélodies plus ornées, reçoivent de leur correspondance dans l'hymnaire ambrosien la même confirmation que les pièces primitives du *Graduel;* et, sauf l'exception des mélodies postérieurement composées[1], il est très vraisemblable que le fonds mélodique de l'hymnaire s'est maintenu intact.

Lorsque, en produisant de nouveaux offices, on s'occupait encore, comme à l'époque de saint Thomas d'Aquin, d'en composer le chant, de nouvelles mélodies venaient varier le répertoire hymnologique. Plusieurs furent de cette sorte consacrées par la tradition, mais toutes ne méritent pas cette distinction, et il est aussi logique de les exclure de l'Hymnaire qu'il l'a été de rejeter du corps du Graduel des chants que l'art grégorien n'avait point inspirés.

En tout état de cause, il importe de rappeler, à un point de vue moins théorique, que les hymnes, composées suivant des lois spéciales, et par là distinctes, sous certains rapports, des autres parties de l'Antiphonaire, ne sauraient être chantées indifféremment comme se chantent les psaumes, les antiennes et les répons. Ces pièces, en effet, représentent, selon l'expression de Dom Jumilhac, le chant « rythmique », tandis que les hymnes constituent le chant « métrique[2] ». L'un se distingue de l'autre comme les vers diffèrent de la prose, sinon « l'on ne commettroit pas une moindre incongruité que si en recitant ou declamant une piece de poësie, l'on n'y gardoit pas les cesures et les silences aux endroits où ils doivent estre observez dans les vers[3] ». Et nous

1. Encore faut-il tenir compte de la possibilité de l'adaptation de vers nouveaux à des mélodies anciennes. Le ton attribué au *Pange lingua* de la fête du Saint-Sacrement, loin d'être conforme au goût du treizième siècle, dont nous possédons d'autres spécimens, est d'une modalité très pure fournie par un type d'antiennes grégoriennes. (*Tribune de Saint-Gervais,* août 1898, p. 176.)

2. *La Science et la Pratique du plain-chant,* Paris. 1847, III, IV, p. 164, 165. C, v, p. 159.

3. Ibid., VI, iv, p. 271. — Les règles posées par les auteurs s'appliquent aussi bien à la récitation des vers français qu'à la récitation et au chant des vers latins : « Les vers doivent être dits d'une voix sonore, ferme et soutenue, toutes les syllabes distinctement prononcées, avec une certaine lenteur conforme à la dignité de l'art ; non, comme on le fait trop souvent, d'une voix hésitante et timide, avec une hâte qui ressemble à de la honte, et qui, en supprimant une partie des valeurs rythmiques, supprime du même coup une part de l'effet littéraire ». — « L. Mueller, p. 79 du *De re metrica,* s'insurge avec l'indignation d'un homme épris de la beauté artistique des vers, contre l'habitude de les réciter sans tenir compte du rythme, voire même en tâchant de l'effacer au profit du sens. L'observation est juste : de nos jours, sur nos meilleures scènes, les acteurs disent le plus souvent les vers de telle sorte que l'on croirait par moments entendre de la prose. Cette manière a l'agrément du grand nombre, lequel n'aimant pas les vers, ne les trouve tolérables qu'à cette condition : mais elle irrite les poètes. » (Plessis, *Traité de métrique,* p. 40, 41.)

concluons, avec le docte plainchantiste, que l'instinct de la nature ou l'imitation ne suffisent pas pour nous guider, mais « qu'afin que le chant soit accomply et merite le nom d'action humaine, il ne doit pas estre moins conduit par l'art[1] et par la raison, par leurs regles et par leurs preceptes, que toutes les autres actions de l'Homme le sont par les autres arts et par les autres sciences[2] ».

J. Parisot.

LA MUSIQUE RELIGIEUSE

Allocution prononcée aux fêtes annuelles de la Schola paroissiale de Saint-Jean-de-Luz le 25 septembre 1899

Monsieur le Doyen,
Mesdames,
Messieurs,

Un philosophe a dit qu'on ne devrait jamais écrire que de ce qu'on aime. Pour l'orateur autant que pour l'écrivain, le précepte n'est pas toujours facile à suivre. Il l'est heureusement quelquefois, et dans la ville charmante où nous sommes, au moment de vous entretenir en peu de mots d'une école de musique sacrée et de cette musique elle-même, je suis doublement heureux d'aimer les choses dont je parle et le pays où j'ai l'honneur d'en parler devant vous.

Vous savez ce qu'est en général une *Schola Cantorum*. C'est à la fois quelque chose d'ancien et de nouveau, ou de renouvelé ; quelque chose qui rappelle et remplacera peut-être un jour nos admirables maîtrises du passé. Une *Schola Cantorum*, c'est une école où la musique n'est pas seulement enseignée, mais où elle enseigne ; où de bonne heure, unie à des paroles divines, elle apparaît à des enfants comme l'expression, l'institutrice et la gardienne de l'ordre : de l'ordre qui est le bien comme il est le beau, de l'ordre qui est le génie et qui est aussi la vertu.

La Schola de Saint-Jean-de-Luz a quelque chose de particulier, peut-être d'unique en France. Au lieu d'être composée d'enfants, elle ne l'est que d'adultes : jeunes hommes et jeunes filles ou femmes, paysannes ou demoiselles, maîtres même et serviteurs. Ils sont tous divers, tous inégaux en apparence ; mais en apparence seulement, comme les notes de la gamme, que nous appelons hautes et basses, mais qui sont toutes également nécessaires à l'existence d'un accord et à sa perfection.

J'en appelle aux auditeurs de ce matin, et de tout à l'heure encore, Saint-Jean-de-Luz peut être fier de sa Schola, reconnaissant au prêtre et à l'artiste qui l'a fondée et la dirige. Mais le Pays Basque n'était pas indigne de la posséder. Elle est musicienne ou musicale entre toutes, la vieille terre d'Euskaria, nulle autre en France n'est plus riche de chants, plus originaux et plus colorés. Les Basques mettent de la musique dans leurs fêtes et leurs jeux, dans les cérémonies et jusque dans les moindres démarches de

1. « *Ars est ratio quædam, et quisquis ratione uti non potest arte non utitur, licet imitatione adsequatur, ut pica, psittacus, corvus. (August. Music.*, I, 4.)
Nihil credimus esse perfectum nisi ubi natura cura juvatur. (*Quintilian. Institut.*, XI, 3.)
Nulla res sine arte valet, et comitatur semper artem decor. (Ibid.) »
2. *Op. cit.*, I, VIII, p. 39.

leur vie de chaque jour. On dit qu'autour du foyer d'hiver des rapsodes de village improvisent et se répondent. Si nous en croyons l'admirable conteur, le voyageur longtemps errant qu'a fixé la beauté de ces rivages, Ramuntcho revenant au pays chantait « une de ces plaintives chansons des vieux temps qui se transmettent au fond des campagnes perdues, et sa naïve voix s'en allait dans la brume ou la pluie, parmi les branches mouillées des chênes ».

Pendant la partie de pelote, debout près du fronton de pierre, le crieur ne se contente pas de marquer les coups : il les chante. Enfin, Messieurs, parmi vous, sans doute, il en est plus d'un qui, se promenant le soir, s'est arrêté pour entendre monter des eaux ou descendre des montagnes l'étrange mélopée nationale, le cri plaintif et sauvage de l'*irrintzina*.

Puisque la musique au Pays Basque est en quelque sorte fonction de la vie populaire, il était naturel qu'elle y devînt fonction de la vie supérieure et artistique. Elle le devient, que dis-je, elle l'est déjà grâce à la *Schola Cantorum*. Dans ce petit conservatoire sacré, dans cette école à la fois très humble et très haute, on apprend à comprendre, à aimer, et, si je puis dire, à pratiquer la musique religieuse sous ses deux formes les plus admirables. Ces deux formes s'appellent du nom des deux grands hommes qui les ont fixées, le chant grégorien et le chant palestrinien.

Loin de moi la pensée d'instituer entre l'un et l'autre, non pas même une querelle, mais une antithèse seulement. Plutôt que de les opposer, je veux, en peu de mots, les distinguer d'abord, puis les réunir.

Le chant grégorien n'est que mélodie. En théorie, sinon toujours en pratique, l'harmonie lui est étrangère et même interdite. Il ne comporte ni l'accompagnement instrumental ni le chant à plusieurs parties. Il se sert de voix nombreuses, dont il fait une seule voix. Il est donc, si je puis ainsi parler, un minimum de musique. Il constitue la musique la plus simple, la plus purement spirituelle, et partant la moins indigne de Dieu, celle où le moins de matière et de métier se mêle à la parole et à la prière pour les appesantir ou les altérer.

Le chant grégorien est très vieux, — que dis-je? à quelques-uns de ses caractères, de ses modes, et peut-être de ses mélodies, on le reconnaît pour le seul débris qui nous reste de la musique de l'antiquité ; de l'antiquité convertie et cédant ses cantilènes, après ses basiliques, au culte du Dieu nouveau et éternel.

Le chant grégorien est populaire. Il ressemble à la foule, dont le génie ou l'instinct a pu contribuer à le créer. Que certaines chansons de l'homme, lorsqu'il travaille, soient devenues certains de ses cantiques lorsqu'il prie, cela n'est pas impossible et cela est touchant. Il est beau qu'un art religieux et vraiment divin ne soit pas celui des savants et des habiles, mais celui des petits et des humbles, puisque le royaume de Dieu leur est promis.

Le chant palestrinien, Messieurs, possède des beautés d'autre sorte : celles d'un art plus complexe et plus raffiné. Au point de vue de la musique pure, il est issu d'un principe contraire. Ce n'est pas la seule mélodie, c'est l'harmonie presque seule qui le constitue : l'harmonie apparue plus tard dans le monde sonore, et que dès son apparition le génie chrétien voulut aussi consacrer à Dieu. Mais, Messieurs, les accords de Palestrina ne sont pas moins divins que les cantilènes grégoriennes. Entre ces deux modes de la prière, entre ces deux catégories de l'idéal, gardons-nous de choisir. Aussi bien, je n'ai pris la parole devant vous que pour les glorifier ensemble. Entre la monodie grégorienne et la polyphonie de Palestrina, la différence est de forme ou de surface ; la similitude est profonde et l'égalité parfaite. Oui, ces deux arts sont égaux, parce qu'ils sont également conformes ou convenables à leur objet. Et quand je m'exprime ainsi, n'accusez pas mon expression de faiblesse. On a dit — et pour qui sait entendre, c'est assez dire — que l'art est une convenance suprême. Or, il n'est pas d'art qui con-

vienne comme le plain-chant et le chant palestrinien au service de Dieu, dans la maison de Dieu. Je sais d'autres chefs-d'œuvre religieux ou sacrés qu'une mélodie grégorienne ou qu'un répons de Palestrina ; je ne connais pas d'œuvres liturgiques ou d'église qui puissent leur être comparées.

Grégorienne ou palestrienne, cette musique se subordonne au culte ; elle respecte le texte, elle n'altère pas ou presque pas la durée des offices. Ne se servant que des voix, elle n'attire l'attention et ne distrait la piété par aucun spectacle ; elle n'interpose entre le prêtre et les fidèles ni la troupe des instrumentistes ni l'amas des instruments.

Plus religieuse que toute autre, cette musique est exclusivement religieuse. Docile à la parole, elle n'est pas moins soumise à l'esprit. Indifférente au monde du dehors qu'elle n'exprime pas, rien d'impur, de profane ou seulement d'extérieur ne chante en elle. Elle ne parle à Dieu que de l'âme, et ne parlant qu'à l'âme, elle ne lui parle que de Dieu.

Enfin, si nous entendons la religion — et c'est ainsi qu'il faut l'entendre — comme un lien non seulement entre Dieu et les hommes, mais entre les hommes eux-mêmes, le plain-chant et le chant palestrinien vont nous apparaître encore comme les types les plus achevés de l'art religieux. Homophone ou polyphone, cette musique est essentiellement collective, et, comme on dit aujourd'hui, sociale. Elle n'admet ni distinctions ni privilèges ; elle proscrit le solo, cette interprétation personnelle et égoïste. Fondues en une seule ou concertantes entre elles, aucune de ces voix ne domine ou ne dédaigne les autres ; grégorien ou palestrinien, leur chant véritablement fraternel est une admirable expression par la musique, non seulement de la foi, mais de la charité.

Telles sont, Mesdames et Messieurs, les deux formes par excellence de la musique liturgique. Il s'en faut, hélas ! que leur excellence soit partout reconnue. Je vous parlais tout à l'heure de convenances suprêmes. Dans la plupart de nos églises elles sont gravement offensées. Pour en assurer le respect, siérait-il d'accorder un privilège à telle ou telle musique, fût-ce à la plus digne, et d'imposer partout, avec l'unité du texte, celle du chant ? J'avoue, Messieurs, que je l'ai souvent désiré. Plus d'une fois, dans nos paroisses parisiennes, j'ai souhaité qu'une grand-messe ne fût pas chantée comme un grand opéra — ou comme un opéra bouffe, — qu'on ne donnât pas un concert autour d'un cercueil, et qu'un pèlerin, entrant dans la basilique de Montmartre, n'y fût point reçu par les accents chaleureux mais déplacés de l'ouverture d'*Obéron*.

L'Eglise, Messieurs, est plus libérale, plus patiente, parce qu'elle est éternelle. Un grand critique d'art, Vitet, l'a très bien dit en quelques mots, par lesquels je veux finir : « Ce n'est pas à l'Eglise elle-même de prendre ici parti : son rôle en cette question est la neutralité. Sa prévoyante sagesse l'a détournée, dès le berceau, de lier ses destinées à telle ou telle forme de l'art. S'il en est qu'elle préfère, elle n'en exclut aucune, elle leur applique à toutes sa maxime : *In dubiis libertas*... C'est par cette tolérance, pour le dire en passant, que le catholicisme est devenu d'âge en âge le père et l'inspirateur des beaux-arts. Le plain-chant ne doit donc pas s'attendre à être protégé, soutenu, défendu d'autorité ; il n'y a de salut pour lui que dans d'intelligents secours et de libres sympathies ; c'est là ce qu'il faut lui conquérir, et voilà pourquoi la critique est en droit de plaider sa cause. »

Pour le chant palestrinien comme pour le plain-chant, n'en demandons pas davantage. Ne recourons pas à l'autorité de l'Église ; mais qu'il nous soit permis de beaucoup espérer de ses préférences. Protégés sans être imposés, que ces deux arts se répandent ; qu'ils triomphent par la diffusion pacifique de leur sereine beauté. La critique, avons-nous dit tout à l'heure avec un de nos maîtres d'autrefois, la critique est en droit de plaider leur cause. Je voudrais, Mesdames et Messieurs, qu'elle eût mieux usé de ce droit aujourd'hui. Laissez-moi croire du moins qu'elle n'en a pas abusé et qu'elle a pu conquérir à cette cause deux fois sacrée vos « libres sympathies » et vos « intelligents secours ».

CAMILLE BELLAIGUE.

LA RENTRÉE DE LA SCHOLA

La rentrée de notre École a été cette année très brillante. Aux élèves anciens se sont ajoutées de nouvelles recrues, et les transformations subies comme les créations nouvelles ont amené à la *Schola* une recrudescence de vie qui n'est pas sans nous satisfaire grandement. Certes, il nous tarde d'être assez riches pour pouvoir nous installer dans des locaux plus spacieux, et surtout plus commodes, où chaque service de notre œuvre aura son champ d'action bien défini. Bien que nous nous soyons considérablement développés depuis l'an passé, la superficie de nos locaux s'étant triplée, ces annexes sont vite devenues insuffisantes, et, manquant toujours de place, sommes-nous forcés de camper un peu au petit bonheur, aussi se gêne-t-on mutuellement, surtout dans cette répartition de locaux d'étude; n'avons-nous pas été obligés d'utiliser une marquise et un trottoir pour y installer quatre petites chambres d'étude fermées par un vitrage où pianos comme élèves seront un peu à la merci des intempéries ! C'est que, par suite de la création de notre maison de famille, la *Schola* abrite actuellement près de quarante individus internes; avec les externes nous sommes près de soixante-cinq élèves, formant trois catégories distinctes, ayant leur vie propre, dont la plupart des sujets sont absolument nourris et logés aux frais de l'œuvre, charge accablante qu'elle a acceptée de gaîté de cœur dans le seul but de créer des vocations à l'art et servir la cause du chant religieux et de la musique vraiment sérieuse.

Ces catégories sont : 1° Messieurs les élèves ecclésiastiques, au nombre de cinq, sous la direction d'un supérieur, astreints à certains exercices de communauté et travaillant la musique en vue de devenir maîtres de chapelle ou organistes dans leurs diocèses; 3° les élèves de l'école de chœurs, boursiers de la *Schola*, doués de voix superbes, tous jeunes, pleins d'entrain, acceptant une discipline moins sévère, mais astreints pourtant à certaines obligations, étudiants en musique, que nous cherchons de notre mieux à guider en les distrayant et leur inculquant le respect de l'art dans lequel ils sont appelés à se produire : 3° enfin, nos chers enfants de la Maîtrise, tous à la garde d'un prêtre dévoué, qui obtient d'eux une discipline et une tenue à toute épreuve. Au nombre de vingt cette année (leur chiffre a doublé sur celui de l'an passé), ils se partagent entre les deux maîtrises des RR. Pères Passionnistes et de Saint-Gervais, cette dernière étant devenue la maîtrise d'application de la *Schola*, où chaque dimanche se rendent enfants de maîtrise et jeunes chanteurs de l'école des chœurs, afin de travailler en commun à la constitution d'un chœur grégorien et palestrinien modèle, qui ne manquera pas d'être remarqué et apprécié des véritables amateurs du chant sacré. En une quatrième catégorie, nous classerons tous les externes suivant un ou plusieurs cours.

Voici la distribution de nos locaux. Dans l'ancienne *Schola*, 15, rue Stanislas, se trouvent au rez-de-chaussée le bureau d'édition, l'administration et

la grande salle de cours, avec notre orgue de Cavaillé-Coll. Cette salle vient d'être agrandie ; elle était absolument insuffisante l'an passé. Au premier étage, la maîtrise, grande salle d'étude pour les enfants, classe d'instruments pour les mêmes et atelier d'apprentis graveurs de musique.

Au 11 de la rue Stanislas, dans une partie des locaux du patronage de Notre-Dame-de-Nazareth, trois corps de logis nous ont été concédés : Au rez-de-chaussée, le réfectoire, la cuisine, la lingerie, et, donnant sur la cour, les quatre petites chambres d'étude sur trottoir dont nous parlions tout à l'heure. Au second étage, trois chambres d'élèves en chambre et deux « carrés de sergents » pour les jeunes gens de l'école des chœurs. Au troisième étage, la communauté proprement dite, chambres du Supérieur et de Messieurs les élèves abbés, et dortoirs pour les enfants de la Maîtrise.

Là s'arrête notre installation actuelle ; la création d'une maison de famille distincte pour les jeunes gens s'impose, afin de faire de la place à la communauté et à la Maîtrise, qui va toujours s'agrandissant. Un jour viendra, nous en sommes sûrs, où il nous faudra nous agrandir, construire peut-être ; alors la *Schola* sera grande et forte et aura triomphé des menées contraires que ses développements incessants n'ont pas manqué de faire surgir. Marchant droit au but, confiants dans la Providence et sûrs de l'excellence de la cause que nous défendons, nous n'avons cure de ces menées, de ces trahisons même. Mieux vaudrait pour ceux-là créer à côté quelque chose, selon leurs idées, pour nous battre en brèche, mais loyalement, sur le seul terrain de la libre critique, et non par des calomnies, indignes de gentilshommes et surtout d'ecclésiastiques ; mais passons, ils se disent pas assez riches pour entreprendre de grandes choses, mais avons-nous jamais été riches, nous autres ? Comptant sur nos seules forces et notre persévérance, nous avons atteint à des résultats réels ; qu'ils fassent de même, et s'ils sont francs et désintéressés, la Providence leur viendra en aide comme elle nous a secondés nous-mêmes. C'est de ces résultats que nous voulons entretenir nos lecteurs.

*
* *

Existant à peine depuis trois années, voici que la *Schola* commence à récolter des fruits de ses enseignements, et certains sont tels, qu'elle a, nous le croyons, quelque droit d'être fière.

Un de ses premiers et plus fidèles élèves, M. Albert Dupuis, Belge de naissance, vient de remporter dans son pays le *second grand prix* de Rome, et à l'unanimité, avec félicitation du jury. Sa cantate, *Cloches nuptiales,* que l'un de nous a eu le plaisir d'entendre exécuter à Verviers le mois dernier, pays d'origine du jeune Dupuis, est une œuvre des plus intéressantes et sortant du moule banal des compositions de ce genre. Élève de composition de M. Vincent d'Indy, la solide marque du maître se sent à chaque page, au point que, sous le couvert de l'anonymat, les membres du jury de Bruxelles, à l'examen de la partition d'orchestre, se sont écriés : « Celui-ci appartient à l'école française, c'est un élève de Vincent d'Indy ! » Certes, M. Dupuis est un musicien ; son abondance mélodique, sa belle maîtrise, son tempérament dramatique, l'appellent aux plus hautes destinées musicales s'il sait modé-

rer sa fougue et acquérir ce sens critique, ce goût, qui est la marque des grands et vrais artistes. Musicien moderne, peut-être aura-t-il quelque peine à se plier à la rude scolastique que réclame l'écriture de la musique religieuse, mais ses hardiesses harmoniques lui seront légères, rachetées qu'elles seront par cette belle musicalité, cet accent puissant qui sont d'un musicien de réel avenir.

Un autre de ses condisciples de la classe de M. Vincent d'Indy vient d'être appelé à Saint-Étienne comme chef d'orchestre de la Société symphonique et organiste, c'est M. Antoine Mariotte, musicien de valeur, moins exubérant que M. Dupuis, mais plus maître de soi, et partant, très susceptible de se faire une situation enviable dans cette ville qui. bien que manufacturière, n'en est pas moins une des plus musiciennes de France.

Nous lisons dans les journaux de la région le compte rendu du premier concert du jeune cappelmeister, où l'exécution de la *Symphonie héroïque* de Beethoven, entre autres œuvres, l'a consacré du coup chef d'orchestre de talent. Comme organiste, maître de chapelle, nous ne l'avons pas vu encore à l'œuvre, mais nous ne doutons pas qu'avec de la persévérance et de la méthode, il ne mette à profit les conseils que lui aura donnés la *Schola*. Il compte, paraît-il, organiser à son église Notre-Dame une schola d'exécution grégorienne et palestrinienne, ceci serait pour nous ravir d'aise.

Un autre élève de M. Vincent d'Indy, M. Kiriac, Roumain d'origine, pensionné de son gouvernement, vient de rentrer à Bucharest, où il vient d'être nommé professeur au Conservatoire. C'était un grégorien fervent et un musicien très délicat.

Un troisième élève de la *Schola* nous a quittés, celui-ci, pur organiste, pour aller prendre possession d'un magnifique instrument de Cavaillé-Coll, édifié dans une petite ville de l'Orne, Vimoutiers, par un curé artiste qui, confiant dans nos enseignements, nous avait chargés de l'éducation d'un de ses jeunes paroissiens, M. J. Beyer, venu à la *Schola* il y a trois ans et demi. D'un sens professionnel rare, M. Beyer ne sera peut-être pas un compositeur comme ses aînés, MM. Dupuis, Mariotte et Kiriac, mais s'il continue à travailler comme il l'a fait à la *Schola*, ce sera certainement un organiste, un grand organiste, s'il persévère, car il a vraiment la « bosse de l'orgue ». Ici l'admirable technique de son maître, M. Guilmant, se reconnaît toute. Fidèle à ses enseignements, il était un des meilleurs exécutants de la classe. Il est regrettable qu'il nous ait quittés si vite, mais néanmoins nous croyons en lui et espérons que l'isolement provincial ne lui sera pas contraire.

*
* *

Ceci, M. Guilmant aurait pu le dire à la réunion qui a suivi notre messe du Saint-Esprit, qui, cette année, a été très bien chantée par nos enfants et nos jeunes gens, mais l'esprit de la *Schola* est de ne pas élever celui-ci au détriment de celui-là, aussi notre maître Guilmant était-il dans les principes de l'œuvre en se bornant, puisqu'il s'adressait à la généralité des élèves, à ne pas insister sur les succès des uns, de distribuer aux autres quelques excel-

lents conseils de nature à leur imprimer une bonne direction morale et les bien disposer au travail.

Voici les quelques mots adressés par lui :

Messieurs,

Cinq ans se sont écoulés depuis le jour où, dans la salle de la maîtrise de Saint-Gervais, témoin de la préparation patiente de ces exécutions palestriniennes qui ont été la raison d'être de notre fondation, nous étions réunis pour cette fondation même qui, nous osons le dire maintenant, ne nous paraissait pas devoir se développer aussi considérablement et avec tant de bonheur.

Quelques-uns étaient pleins d'ardeur, d'autres plus timorés, mais tous étaient unis dans un même sentiment d'union pour la diffusion du beau sous toutes ses formes et plus particulièrement sous cette forme religieuse, nourricière de tous les arts, à qui nous devons tant de chefs-d'œuvre, et qui encore à l'heure actuelle a tant de vie en elle, qu'elle peut animer de sa flamme éternelle les plus belles créations de l'art contemporain. C'est ce que nous avons compris à la *Schola*, c'est pourquoi nous avons voulu, de la tradition respectée, voir surgir non un art rétrograde, mais un art moderne, et que par la force des choses nous y arrivons sans effort et avec des résultats les plus heureux.

Grâce à l'enseignement éclairé et en avant de notre grand maître et ami Vincent d'Indy, voici qu'une pléiade de jeunes compositeurs se lève ; des jeunes artistes modernes, trop modernes peut-être quand il s'agit de musique vocale et religieuse, mais sans contredit des musiciens de race et des amoureux des maîtres et des chefs-d'œuvre. Un d'eux vient dans son pays d'obtenir une distinction des plus honorifiques, le second grand prix de Rome, ce qui l'honore, lui, et nous honore en même temps ; d'autres travaillent de leur côté et nous savons que ces travaux sont pleins de promesses.

Mais là ne s'arrêteront pas nos efforts dans ce sens, car si nos élèves de composition travaillent, nous cherchons maintenant à leur former des interprètes, des chanteurs qui, nous l'espérons, deviendront des solistes, non des acteurs dont le seul objectif sera le théâtre, mais des solistes de concert, nourris eux aussi des maîtres, des vrais, qui les formeront admirablement à chanter la complexe musique contemporaine.

Mais, pour ces jeunes gens, une sévère discipline artistique est indispensable, et je ne saurais trop leur recommander, à eux comme à leurs maîtres, un grand discernement dans le choix des morceaux exécutés, car la formation du goût importe autant que celle de la voix ; mais sur ceci nous veillerons, et l'esprit de l'Ecole portera ses fruits.

Que cette nouvelle année, si féconde en créations nouvelles, nous apporte ce que nous espérons; ceci, Messieurs, vous seuls devez nous le donner; c'est de votre travail, de votre assiduité, de votre entrain que nous l'attendons. Vos maîtres vous ont appelés à eux, montrez-vous dignes de leur confiance. En retour, vous pouvez compter sur toute leur sollicitude et leur réelle affection. C'est de cet échange excellent que naîtra cette émulation féconde qui fera de notre Ecole une petite famille artistique dont l'action sera de quelque utilité, nous l'espérons du moins, dans l'évolution de l'art en ce moment.

Il nous reste à donner quelques détails sur l'organisation matérielle de nos cours. Par suite de la création de notre école de chœurs, les cours d'application vocale ont pris une importance considérable ; des répétitions de chant grégorien, de répertoire, de solfège vocal, ne cessent d'alterner; les leçons de chant, pose et gymnastique de la voix sont très suivies ; un maître adjoint à M. Engel, chargé du cours supérieur, a dû être requis : M. Falchieri a été chargé de ce cours. Des cours-conférences ont été créés, notamment sur les études acoustiques. Ces conférences, très suivies et fort goûtées, sont faites

par M. Dupaigne, inspecteur honoraire de l'Université, agrégé des sciences. Quant aux cours de musicologie de l'Institut Catholique, ils ne seront repris qu'en janvier ; ceux de M. Pierre Aubry traiteront de l'histoire des diverses notations musicales, depuis le Moyen-Age jusqu'au XVIe siècle inclus.

Il nous reste à annoncer notre fête annuelle de l'Avent ; elle comportera, comme tous les ans, l'exécution d'une messe et une séance du soir, où nous fêterons l'anniversaire de notre cinquième année de fondation (1er Dimanche de l'Avent 1894). La messe qui sera chantée à Saint-Gervais sera la *Messe Pontificale* de Don Perosi. Les Chanteurs de Saint-Gervais s'uniront exceptionnellement aux enfants de la Maîtrise et aux élèves de l'école de chœurs pour donner plus de solennité à cette exécution. La messe aura lieu le jeudi 14 décembre ; quant à la séance du soir, elle aura lieu le 13, au grand amphithéâtre de l'Institut Catholique. M. Alexandre Guilmant y prendra la parole, et la partie musicale comportera, entre autres œuvres, l'audition, soli et chœurs, du *Cantique de l'Avent* de Robert Schumann, œuvre fort peu connue et admirable de sentiment mélodique, que chanteront Mlle Eléonore Blanc, la grande artiste, et les Chanteurs de Saint-Gervais.

Nous parlerons ultérieurement de notre fondation d'Avignon. Bornons-nous pour aujourd'hui à annoncer la création de la maîtrise de la Métropole, qui vient d'ouvrir avec trente enfants, et de l'école des chœurs, où travaillent déjà une vingtaine de jeunes gens. M. Gastoué, l'érudit plain-chantiste, et M. Imbert, élève de M. Guilmant, sont déjà installés à Avignon, afin d'y assister M. l'abbé Chassang, directeur de la maîtrise. Nous reviendrons plus tard sur cette fondation.

Les Secrétaires.

LA MUSIQUE RELIGIEUSE AU MOYEN-AGE

(ÉTUDE HISTORIQUE)

CONFÉRENCE DE M. AMÉDÉE GASTOUÉ[1]

I. — L'ART ANCIEN ; LES ORIGINES

Le chant populaire

Si nous cherchons, à la lumière de l'histoire et de la critique modernes, quelle époque vit le plus bel épanouissement de foi religieuse en même temps que d'art vrai et sincère, nos regards s'arrêtent sur le XIIIe siècle, le siècle de saint Louis.

1. Cette conférence fut donnée pour la première fois à Paris, le 24 mars 1899, dans la salle de la Société d'Horticulture, en présence de S. G. Mgr Thomas, Archevêque d'Andrinople, et de Mgr Péchenard, Recteur de l'Institut Catholique de Paris ; puis, avec différentes modifications, le jour de l'Ascension, dans le grand amphithéâtre du même Institut, et aux fêtes musicales d'Avignon, 3, 4 et 5 août, devant LL. GG. Nosseigneurs Sueur, Archevêque d'Avignon, et de Cabrières, Évêque de Montpellier.

Longuement préparée était l'éclosion de cette époque merveilleuse, véritable renaissance plus belle et surtout plus chrétienne que celle qui la suivit.

Déjà, quatre cents ans plus tôt, venant après l'antiquité déchue, et à l'aurore du Moyen-Age ecclésiastique, le règne de Charlemagne avait paru préluder à l'organisation des nations d'Occident : en elles venaient se fondre à la fois et le génie policé de Rome, et la barbarie des envahisseurs : Goths, Burgondes, Franks.

Mais le grand empereur avait devancé son temps, et ses institutions, bientôt caduques, disparurent, fauchées par les ravages des Normands, et sous les efforts de la féodalité grandissante.

Le IXe siècle passé, les esprits se ressaisissent, et, peu à peu, par une gradation ininterrompue, arrivent au point culminant de civilisation compatible avec l'état social, les mœurs, les besoins de l'époque.

Nous voyons d'abord, dans les croisades, ces hommes d'armes et ces fiers chevaliers, précurseurs de notre vaillante armée, porter au milieu des nations d'Orient l'amour de « doulce France », et combattre les Sarrazins en

cantant
De Karlemaine et de Rolland [1]

les exploits redoutables.

En politique, c'est, avec les croisades, l'affranchissement des cités, déjà commencé sous Philippe-Auguste, achevé avec Louis VIII et saint Louis, qui méritèrent le surnom de *pères des communes*; en même temps, les sciences philosophiques et théologiques atteignent leur *summum*, avec Duns Scot, saint Bernard, saint Bonaventure, saint Thomas d'Aquin; dans l'ordre artistique, les magnifiques églises, œuvres d'un Jean de Chelles, d'un Robert de Coucy ou d'un Pierre de Montreuil, paraissent, dans leurs envolées de pierre, défier les lois de la pesanteur, tandis qu'une des plus belles écoles de sculpture les orne de Saints, de Vierges, de Christs, dont la beauté placide et l'expression idéale rivalisent avec les meilleures œuvres de la statuaire grecque.

Dans quel cadre plus magnifique pouvait-on donner à la liturgie un éclat plus merveilleux, quand, aux chants et aux cérémonies de l'antiquité chrétienne, venaient s'unir les élans, presque toujours poétiques et gracieux, de la ferveur populaire du Moyen-Age?

C'est précisément le tableau de ce qu'étaient, au point de vue musical, les saints offices à cette époque, que je veux aujourd'hui retracer devant vous.

Mais, pour semblable étude, il faut être intimement pénétré de la constitution de la société aux XIIe et XIIIe siècles. Alors, en effet, malgré les différences de castes, l'esprit chrétien unissait riches et pauvres, savants et ignorants, nobles et vilains, dans leur marche vers un idéal commun, toujours désiré, toujours reculé.

Alors, on n'avait point encore fait de commentaire sacrilège de la parole du Christ, *in spiritu et veritate*, et nos ancêtres ne concevaient pas qu'on pût *spirituellement et véritablement* adorer, sans engager, sous la dépendance de l'âme, toutes les facultés, toutes les ressources du corps, dans l'accomplissement et l'embellissement des fonctions liturgiques.

1. *Chanson de Roland.*

Le peuple vécut là le temps le plus heureux qu'il lui ait été donné de connaître (y compris notre époque, si fière cependant d'elle-même); et, malgré les malheurs qui pouvaient fondre sur lui, sa vie se passait religieuse, joyeuse presque.

La joie, et la joie religieuse : telle est en effet, la grande caractéristique du Moyen-Age, — au moins dans sa dernière et plus glorieuse partie, — que d'aucuns voudraient nous faire croire triste et funèbre.

La joie, mais n'est-ce point la marque de la piété chrétienne? mais n'est-ce point elle que recommandait saint Paul à ses fidèles : *Gaudete semper*? mais n'est-ce pas une invocation à la *joyeuse lumière* divine, le Christ, qui commence la vieille hymne des martyrs d'Orient, Φῶς ἱλαρόν?

Aussi, au XIIIe siècle, quand le cours du temps ramenait les anniversaires chers à la foi catholique, la foi du peuple s'exhalait en ces chants qu'elle ne trouvait ni trop longs, ni trop répétés; et, les enrichissant sans cesse de tropes, de séquences, elle transformait les offices en véritables drames liturgiques, prélude souvent de la représentation des *mistères* qui occupaient le reste d'une journée consacrée au Seigneur.

Quels étaient ces chants? d'où venaient-ils? comment les exécutait-on?

J'essayerai de répondre aux deux premières questions; les chanteurs qui veulent bien nous prêter leur artistique concours démontreront pratiquement le troisième point.

*
* *

Au Moyen-Age comme en notre temps, comme aux origines de l'Eglise, le fonds musical des offices est formé des mélopées récitatives des prières et des lectures, qui, soit dans l'une, soit dans l'autre des plus anciennes communautés chrétiennes, se composent des mêmes résonances. Ce sont moins des chants que des lectures au débit bien phrasé, résultant surtout de l'observance de l'accentuation.

Tout le monde connaît ces mélopées, simples et souvent grandioses, qui se rattachent à travers les âges, comme la liturgie elle-même, au temps lointain de la grande Synagogue. Ce sont les oraisons, les préfaces, les versets, les litanies, les lectures, certains chants même, comme le *Gloria in excelsis* simple, ou les formules du *Te Deum*.

Quant à la récitation modulée des psaumes, le peuple, dans l'Eglise primitive, ne paraît point y avoir pris la part qu'il y prend, — ou plutôt qu'il devrait y prendre — aujourd'hui.

Seulement, dans le chant des répons qui suivaient les lectures, les fidèles répétaient en forme de refrain un fragment du premier verset : rite connu de tous ceux qui ont assisté aux Heures, ou à Complies (*In manus*). Mais, dans le reste de l'office, chaque psaume était dit par un seul lecteur, à peu près sans doute dans la forme des Lamentations pendant la Semaine sainte; ou bien encore, comme la leçon célèbre d'Isaïe, *Consolamini, consolamini*, lue solennellement au premier nocturne de Noël dans le rit romain, et que la liturgie monastique reprend à deux chœurs, comme un psaume, au troisième nocturne.

Après que le lecteur avait achevé un psaume ou une série de psaumes,

le chœur ajoutait l'*Alleluia*, qui termine encore à notre époque nombre d'antiennes.

Dans le rit grec des églises d'Orient, l'*Alleluia*, réservé à l'office des morts et au temps de la sainte Quarantaine, a été remplacé au cours de l'année par des exclamations analogues, par exemple : Δόξα σοὶ, Κύριε, Gloire à vous, Seigneur.

Si nous en croyons Socrate le Scolastique, ce serait au grand martyr d'Antioche, Ignace le Théophore, que nous serions redevables du chant des psaumes à deux chœurs : il paraît plus sûr cependant d'en porter l'origine au IVe siècle.

Mais c'est peut-être en souvenir de l'institution du saint évêque Ignace et à l'imitation de ce que les églises araméennes avaient pu en conserver, que Flavien et Diodore à Antioche, au temps de l'évêque Léonce, réglèrent l'antiphonie, ou chant à deux chœurs.

Flavien devait plus tard succéder à Léonce ; et nul doute que son institution ne se répandit promptement alors.

C'est évidemment son œuvre que saint Jean Chrysostome introduisit à Constantinople.

L'antiphonie visait à la fois à détourner le peuple des hérétiques ariens, qui, à l'aide d'un usage semblable, répandaient facilement leurs erreurs, et à combattre l'ennui que les fidèles pouvaient éprouver pendant la durée des offices. En même temps, la somme de louanges et de prières adressée à Dieu était plus importante, car de deux en deux versets, la foule tout entière du peuple chrétien reprenait le petit refrain de l'*antiphonon* ou antienne. C'est aussi à cette époque, et également pour combattre les hérétiques, que la plume gracieuse du diacre syrien saint Ephrem écrivait les premières hymnes.

Ces rites se répandirent de bonne heure dans toutes les églises, et c'est à saint Ambroise, évêque de Milan, dans des circonstances analogues à celles d'Antioche, que l'on en doit l'introduction en Occident.

Mais, à cause de la répétition de l'antienne, les offices étaient, dans l'antiquité, beaucoup plus longs que de nos jours. Cependant, le vieil usage n'est pas totalement abandonné : c'est encore la forme psalmodique reçue dans certaines fonctions pontificales et pour le *Venite exsultemus* aux matines, spécialement celles de l'Epiphanie.

Si c'est là tout, ou à peu près, ce qui persiste de l'exécution primitive des psaumes, le Moyen-Age connut bien d'autres cas où il en était de même : aux grandes fêtes, les livres de cette époque contiennent, généralement au troisième nocturne, des chants solennels de ce genre.

A l'Assomption, par exemple, la vieille antienne traditionnelle du psaume *Eructavit* était remplacée par le *Paradisi portæ*, écrit sur un timbre bien connu d'un charme pénétrant. Le rythme quasi mesuré des paroles lui communique un léger balancement, donnant à l'ensemble un cachet byzantin. Son genre littéraire serait suffisant pour l'attribuer aux papes helléniques du VIIe siècle, si le *Liber Pontificalis* ne nous donnait l'assurance que c'est bien à eux que nous devons la commémoraison solennelle de la Dormition[1] de la Mère de Dieu. Les

1. Titre ancien de la fête. Voyez l'antienne dans les *Variæ Preces* (Solesmes) ; pour les autres chants simplement cités, cf. les livres de chœur (Graduel, Antiphonaire, Paroissien).

chanteurs vont nous faire entendre un fragment de cette antiphonie, ainsi que d'une autre, pour l'office de semaine, et qui date de temps plus anciens. Ils la feront suivre de quelques strophes d'une hymne matutinale de saint Ambroise, *Splendor paternæ gloriæ*. De telle sorte, vous aurez l'impression ou au moins les principaux traits d'un office liturgique primitif.

*
* *

Le saint évêque Ambroise, ancien préfet de sa ville épiscopale, ami de saint Augustin et lettré comme lui, était tout désigné pour enrichir nos églises de compositions littéraires et musicales qui ne cessèrent presque jamais d'être usitées.

Non content du nouvel usage des hymnes et des modifications apportées au chant des psaumes, il résolut encore, d'après la tradition, d'assurer à perpétuité la forme des offices liturgiques de Milan, conservée maintenant encore, et autrefois suivie par une importante partie de l'Italie.

A Rome, les pontifes Damase et Célestin, Léon et Gélase, composent en style châtié d'inimitables prières et appliquent aux paroles de l'Ecriture toutes les ressources de la musique de l'antiquité. Mais les difficultés de l'époque ne répandent pas encore toutes leurs compositions dans les églises d'Occident, et chacune d'elles conserve, comme de riches ornements brodés sur le fond romain, ses mélodies et ses rites propres.

Dans les Gaules, de glorieux évêques s'étaient levés. Ce furent, au IVe siècle, saint Martin, le fléau des hérétiques, le convertisseur et le civilisateur de tant de peuplades barbares d'où sortit notre nation ; saint Hilaire, qui dirige les premiers pas de Martin dans la voie de la perfection évangélique, et qui, vigoureux champion de l'orthodoxie, expie dans un dur exil sa sainte liberté envers les puissants du jour. Ces saints furent et des apôtres et des organisateurs ; mais, à part quelques détails, nous ne savons point ce que les offices liturgiques leur doivent.

L'organisation complète des liturgies gallicanes est due à ces évêques et à ces saints abbés qui aux Ve et VIe siècles, sur le terrain déblayé par les premiers prédicateurs, bâtirent la France, suivant l'expression d'un historien anglais et protestant, comme les abeilles leur ruche.

Les siècles ne nous ont malheureusement point conservé les offices gallicans dans toute leur intégrité, mais nous devons penser qu'il y avait dans leurs chants, comme dans leurs prières[1], beaucoup de ceux de l'Eglise de Rome. Au temps de Pépin le Bref et de Charlemagne, en effet, l'adoption de la liturgie romaine paraît s'être faite sans difficultés, malgré la différence des rites ; au reste, il y eut emprunts réciproques, comme en témoigne encore le Bréviaire romain par ses hymnes d'origine gallicane : le *Vexilla regis*, par exemple, œuvre de saint Venantius Fortunatus, successeur au VIe siècle de saint Hilaire sur le siège de Poitiers, et le grand lyrique chrétien des Gaules.

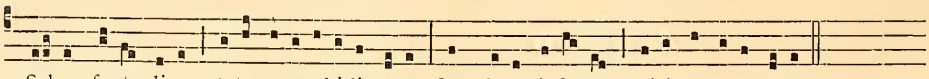
Jusque vers le XVIIIe siècle, les diocèses de France conservaient, mêlées au

1. V. les sacramentaires gallicans dans Migne, Patr. lat.

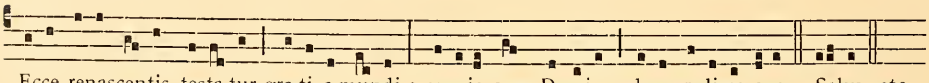
rit romain, quelques particularités de leurs anciennes liturgies, passées même souvent à l'étranger.

Telle était, au jour de Pâques, *Salve festa dies*, la belle hymne processionnelle du poète-évêque saint Fortunat. Elle a joui longtemps d'un renom mérité, et à l'heure actuelle, sous des variantes et des additions nombreuses, on la reconnaît encore dans les usages du diocèse de Coutances. Nos pères, au XIIIe siècle, la terminaient par un pressant appel à la Synagogue; ils ne pouvaient concevoir, dit quelque part à ce sujet le grand Léon Gautier, que l'opiniâtreté judaïque se maintînt devant la joie des chrétiens fêtant la résurrection[1].

Vous allez en entendre des fragments, précédés de deux antiennes de l'office des Rameaux[2] *(Hosanna Filio David, Turba multa).*



Sal-ve fes-ta di-es, toto venerabi-lis ævo, Qua Deus infernum vicit et astra tenet.



Ecce renascentis testa-tur gra-ti-a mundi : omnia cum Domino dona redisse suo. Salve, etc.

II. L'art des chantres

L' « ANTIPHONALE » DE SAINT GRÉGOIRE LE GRAND

Les anciens morceaux de musique liturgique destinés aux chantres nous offrent, à la messe, des beautés de premier ordre, et parfois des effets dramatiques remarquables, joints à un art vocal des plus intéressants et des mieux traités.

De ces mélodies, celles que nous a léguées le rit usité parmi nous ont été conservées dans l'*Antiphonale Missarum*, nommé maintenant Graduel romain. La tradition en fait remonter la coordination jusqu'au pape saint Grégoire le Grand, à la fin du VIe siècle.

Mais vous n'ignorez point que cette tradition, éminemment respectable, et dont nous avons des témoins dès l'époque de Charlemagne, est attaquée au nom de la science historique par de savants musicologues et des liturgistes de haute valeur. Vous me permettez une digression (le problème en vaut la peine), pour exposer l'état de la question, et s'il est possible, en faire avancer la solution. Elle touche du reste au sujet liturgico-musical de cette conférence.

Le Missel romain est une réunion de trois collections autrefois séparées : le Cartulaire des épîtres et évangiles, le Sacramentaire, recueil des prières, et l'Antiphonaire, recueil des chants.

Nous possédons une copie exécutée en France, et remontant au VIIe siècle, du sacramentaire attribué au pape saint Gélase, qui vivait deux cents ans plus tôt; l'autre sacramentaire, dont nous avons de nombreux exemplaires à

1. *La poésie religieuse dans les cloîtres aux IXe et Xe siècles.*
2. Leur appliquer ce que nous disons plus haut du *Paradisi portæ*, ainsi qu'à tout l'office en question.

partir du IXe siècle, est, avec l'antiphonaire en date du même temps, attribué à saint Grégoire.

La tradition affirme que ce saint pape ne fit que compléter l'œuvre de son prédécesseur Gélase, qui s'y trouvait dès lors cachée et comme perdue dans la masse des offices. Avec le sacramentaire gélasien, l'antiphonaire qui s'y rapporterait serait le noyau de l'antiphonaire et du sacramentaire grégoriens, c'est-à-dire romains.

Les savants les plus éloignés de l'école traditionnelle veulent voir dans le sacramentaire attribué à Gélase la collection faite par Grégoire, et dans le grégorien, une compilation très postérieure ne datant peut-être que du temps d'Adrien Ier au VIIIe-IXe siècle, faite sans doute dans le but de mettre l'ordonnance des prières en rapport avec celle des chants.

En effet, le recueil gélasien ne renferme — entre autres particularités — que seize messes après la Pentecôte, tandis que l'antiphonaire grégorien en contient vingt-trois : retenez bien ces chiffres.

Or, on ne saurait faire descendre la formation de l'*Antiphonale Missarum* au-dessous de saint Grégoire II au VIIIe siècle; de ce que ce pape puisa par séries les chants des jeudis de Carême [1] dans l'ordonnance postpentécostarienne, c'est que cette ordonnance existait avant lui.

Nous voici donc remontés à l'ère des papes dits helléniques, qui s'ouvre vers le milieu du VIIe siècle : c'est à leur temps principalement que l'école dite historique fait remonter la composition des chants ornés de la messe.

Mais cette opinion, car ce n'est qu'une opinion, est encore, il nous semble, absolument insoutenable. Nous possédons des offices composés par les papes helléniques ou sous leur inspiration : leur style littéraire et musical diffère considérablement du style habituel de l'antiphonaire. Bien plus, pour les messes de ces fêtes [2], la plupart des chants furent pris dans le répertoire ancien [3], ou de nouvelles paroles furent appliquées aux mélodies traditionnelles [4].

C'est là une forte présomption de l'existence de l'*Antiphonale Missarum* avant ces papes, ce qui nous porte à guère plus d'un demi-siècle après saint Grégoire le Grand.

A si faible distance de ce pontife, « possession vaut titre », pourrais-je dire avec le R. P. Dom Cagin, Bénédictin de Solesmes, à qui j'ai emprunté le point de départ de cette argumentation [5].

Toutefois, si ce n'est pas abuser de votre attention bienveillante, je pousserai plus loin encore cette petite enquête.

Nous savons que les plus anciens chants étaient pris dans les livres des Psaumes; plus tard, on les emprunta à d'autres passages des Ecritures. Dans

1. On ne célébrait point jusque-là de liturgie en ce jour, les restes du paganisme, qui l'avait consacré à Jupiter, étant encore trop vivaces.

2. Les principales fêtes de la très sainte Vierge, et l'office de la sainte Croix.

3. Tels : à la Purification, l'introït et l'offertoire ; à l'Annonciation, la messe tout entière ; à l'Assomption, de même, sauf le graduel (ancienne messe) ; pour la sainte Croix, l'introït et le graduel.

4. Tous les autres chants de la messe de ces fêtes, à l'exception peut-être de la communion *Responsum* (2 fév.) du verset alléluiatique et de l'offertoire de la sainte Croix ; soit trois compositions sur vingt-cinq chants. Joignez à ces messes celle de Tous les Saints, établie en mémoire de la dédicace de Sainte-Marie-aux-Martyrs, sous Boniface III (607).

5. *Un mot sur l'*Antiphonale Missarum. Solesmes, 1890.

les messes des dimanches après la Pentecôte, ces derniers textes sont extraits de l'évangile du jour ou des lectures de l'office de nuit.

Or, si, de l'ensemble de toutes les pièces dominicales, nous retranchons ces dernières, ainsi que celles empruntées à d'anciennes féries privilégiées — Quatre-Temps, mercredi des Cendres, tradition du symbole — il nous reste quatre séries d'extraits de psaumes : introïts, graduels, offertoires, communions, réservées au dimanche, au nombre de seize ou dix-sept pour chaque série[1].

Le rapport de ce chiffre avec celui des messes du sacramentaire dit gélasien pour le même temps me paraît ici absolument indiscutable, et si la critique moderne la plus exigeante ne peut faire descendre plus bas que saint Grégoire le Grand les seize messes en question de ce sacramentaire, il faut nécessairement faire remonter au moins à ce pontife l'ordonnance des chants qui s'y rapportent.

Dès lors, le recueil des textes destinés à être chantés à la messe romaine (au moins dans une importante partie) a bien le droit d'être nommé, comme l'affirme la tradition, *Antiphonaire de saint Grégoire le Grand*.

Vous allez entendre un extrait du vieux fonds romain : c'est un fragment du psaume 44 qui paraît avoir primitivement servi d'*antiphona ad introitum* — d'antienne pour l'introït — à la fête des saints Tiburce et Valérien, les compagnons de la noble Cécile, l'illustre martyre romaine que les musiciens ont choisie pour patronne.

(A suivre.) AMÉDÉE GASTOUÉ.

CURIOSITÉS MUSICALES

ANNIBAL GANTEZ

MAITRE DE CHAPELLE D'AUXERRE, AU XVIIe SIÈCLE

Connaissez-vous Annibal Gantez ? Peut-être comme je connaissais Elzéar Genet avant d'assister aux fêtes musicales d'Avignon ! Alors... permettez-moi de vous le présenter. Ensuite, je lui céderai la parole. Vous verrez combien sa conversation est charmante et originale. Gantez nous a, en effet, laissé un livre excessivement curieux, intitulé : *L'Entretien des musiciens*. Malheureusement, c'est tout ce qui nous reste de lui ; ses compositions musicales ne nous sont point parvenues.

Je me trouvais un jour chez un amateur de vieux livres que j'avais occasion de voir de temps en temps. Tout en parlant (et naturellement nous parlions de bouquins), il se lève, prend un volume dans sa bibliothèque : « Tenez, me dit-il, connaissez-vous cela ? » C'était le fameux livre de Gantez, réédité en 1878 par A. Claudin. Quelle bonne surprise ! C'eût été l'édition de 1643 que je n'aurais

1. Les versets de l'*Alleluia* formaient une série à part.

pas été plus heureux, je crois. J'allais donc pouvoir le lire et l'étudier à loisir, cet ouvrage si recherché et si rare!

Cette rencontre fortuite avec Gantez me fut si agréable, et surtout la lecture de ses *Entretiens* me procura une telle satisfaction que j'éprouve le besoin d'en causer un instant avec les lecteurs de la *Tribune*. C'est bien naturel, n'est-ce pas? Et puis, on a tant de bonheur à faire part à des amis d'une trouvaille inespérée!

Parlons d'abord de l'auteur. Les détails suivants sont tous à peu près empruntés à la préface si documentée de M. E. Thoinan, placée en tête de l'édition Claudin.

I

Annibal Gantez naquit à Marseille, à la fin du XVIe siècle ou au commencement du XVIIe. Comme tous les musiciens d'église à cette époque, Gantez a beaucoup voyagé. C'était alors un moyen absolument indispensable pour qui avait à cœur de se perfectionner dans son art. Même aujourd'hui, n'est-ce pas encore une excellente chose? — Oui, il est très utile, il est même nécessaire de sortir parfois de son milieu, d'aller se rendre compte par soi-même de ce qu'on pense ailleurs et de ce qui se fait loin de nous. C'est particulièrement utile de nos jours, où l'art semble se renouveler et où on assiste, on peut le dire, à un sérieux travail de restauration. Gantez avait donc bien raison d'affirmer que : « Jamais un musicien ne fut estimé, s'il n'a un peu voyagé. » (Lettre 9, p. 44.)

On allait donc de cathédrale en cathédrale, tantôt à pied, tantôt à cheval, couchant parfois à la belle étoile, demandant l'hospitalité à un confrère, demeurant un certain temps au service d'un chapitre. Mener cette vie nomade s'appelait *vicarier*. D'après Gantez, c'est de là que serait venue jadis à certains chantres la triste habitude de boire. Déjà de son temps on disait : *boire comme un chantre*!

Gantez parcourut de la sorte une bonne partie de la France. Voici d'ailleurs la liste des maîtrises dont il eut successivement la direction : Marseille, Aix, Arles, Avignon, Grenoble, Aigues-Mortes, Toulouse, Montauban, Aurillac, La Châtre, Le Havre, Paris et Auxerre. A Paris, il eut la maîtrise de l'église Saint-Paul, par « *adventure* », et celle de l'église des Saints-Innocents, par « *prix* ». Enfin il arriva à Auxerre, en 1643, et obtint au concours la maîtrise de Saint-Etienne, « *une des meilleures et des plus honnorables Maistrises du Royaume* ». (Lettre 35, p. 173.)

Le maître de chapelle d'Auxerre est gai, spirituel. Il connaît une infinité de choses, grâce à son humeur vagabonde et à ses fréquents changements de résidence. Les quelques extraits que nous donnerons de ses *Entretiens* suffiront à le prouver. D'une bonhomie enjouée, il sait allier la faconde marseillaise à l'esprit d'Auxerre. Malheureusement, il a parfois de ces libertés de langage par trop rabelaisiennes, de ces mots qui scandaliseraient à notre époque. Sa plume est badine, souvent légère; vraiment elle se complaît trop à faire l'éloge des repas copieux et surtout de cet excellent vin d'Auxerre, qui a tant de réputation. Mais, il est bon de le rappeler ici, la franche simplicité d'autrefois s'accom-

modait très bien de cette liberté de langage qui ferait pousser les hauts cris à notre délicatesse moderne. C'est ce qu'on était convenu d'appeler : l'*esprit du bon vieux temps*. — « Cet esprit d'autrefois, dit M. Sainte-Beuve, allait son train, sans tant de façons, avant qu'on l'eût éveillé et gâté, avant qu'on lui eût donné conscience et clef de lui-même. »

Malgré ces expressions risquées et ces défauts que d'ailleurs il est le premier à confesser, Gantez n'en est pas moins un homme à part et qu'on ne peut s'empêcher d'aimer ; c'est une figure attachante et franchement originale.

II

SON LIVRE ET SA MUSIQUE

Son livre, rédigé sous la forme épistolaire, a fixé l'attention de nos principaux musicographes[1]. Les littérateurs s'en sont occupés, dans des revues ou des journaux, et il a fait souvent l'objet d'études intéressantes. Le livre assurément le méritait, car il est tout rempli de détails rares et de précieuses révélations, aussi bien sur la musique que sur les artistes du temps, le tout écrit dans un style on ne peut plus piquant et plein d'humour. Aussi est-on obligé d'avoir recours à lui, quand on veut disserter sur la musique d'église à cette époque[2].

Castil-Blaze en a publié deux lettres dans sa *Chapelle-Musique*. D'Ortigue en cite un long extrait, au mot *maîtrise*, dans son Dictionnaire de plain-chant. H. Lavoix lui a consacré un étude dans la *Revue de France*, n° 16, du 30 avril 1873.

Les Auxerrois, à leur tour, ne pouvaient manquer de faire ressortir les qualités de l'œuvre si fine de leur compatriote. L'abbé Lebeuf, en 1738, en a donné l'analyse, dans une lettre très détaillée parue dans le *Mercure de France*, p. 2548, mois de décembre.

En 1850, M. Cherest, dans sa notice sur les musiciens du département de l'Yonne, et en 1898, M. Demay, dans son travail sur l'évêque d'Auxerre et le chapitre cathédral, p. 79-80, en ont parlé et ont fait un juste éloge de l'artiste auxerrois, mais d'une façon beaucoup trop brève, à notre avis. Bien des hommes, en effet, certes moins remarquables que Gantez, ont eu leur notice biographique dans le *Bulletin des Sciences* de l'Yonne.

Le livre est dédié à l'évêque d'Auxerre, Pierre de Broc, protecteur de notre maître de chapelle et lui-même grand amateur de musique. En voici le texte complet :

L'Entretien | *des* | *musiciens*, | *par le sieur* | *Gantez*, | *prieur de la Magdaleine en Provance*, | *Chanoine Semiprébandé, Maistre des* | *Enfans de Chœur et de la Musique*, | *en l'Église Insigne et Cathédrale* | *Sainct-Estienne d'Auxerre.*

A Auxerre | *chez Jacques Bouquet* | *imprimeur de Monseigneur l'Illu* | *strissime, et Reverendissime* | *Evesque d'Auxerre* | *MDCXLIII.*

C'était une édition petit in-12, de XII et 295 pages. Actuellement, on n'en connaît plus que trois ou quatre exemplaires : deux à la Bibliothèque Nationale,

1. Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, t. III.
2. L'abbé Clerval, *L'Ancienne Maîtrise de Chartres*, p. 84, 114.

dont l'un provient de la bibliothèque des Minimes et doit être celui que Gantez avait offert en hommage au Père Mersenne; un troisième à l'Arsenal, et un autre qui probablement a servi à l'édition récente.

On a eu, en effet, l'heureuse idée de réimprimer ce livre curieux. Il a paru chez A. Claudin, en 1878. L'édition originale n'ayant jamais eu de frontispice, on a dû en composer un de toutes pièces. Gantez y est représenté assis à table, la face quelque peu enluminée, une bouteille de vin et un verre devant lui; par derrière, autour d'un pupitre, sont groupés ses enfants de chœur; la fenêtre entr'ouverte laisse apercevoir de loin la tour de la cathédrale d'Auxerre. Pour cette réédition, M. E. Thoinan, l'érudit musicologue bien connu, a écrit une préface remplie de documents et de curieuses observations.

Comme œuvres musicales, on ne connaît de Gantez que celles dont il parle dans son livre. Les voici :

1° Messe *Lætamini*, dédiée à l'abbé des Roches;

2° Recueil d'airs pour le maréchal de Schomberg;

3° Une autre messe dédiée à Mlle de Saint-Géran.

Aucune de ces compositions n'a pu être retrouvée. Tout porte à croire que sa musique se ressentait de son esprit léger et aventureux. Ne prend-il pas soin lui-même de nous avertir « qu'il n'a jamais pu faire une messe des morts à cause de son humeur gaie » ?

La messe dédiée à Mlle de Saint-Géran fut exécutée dans la chapelle des RR. Pères Minimes de la place Royale, avec le concours des chantres de la Sainte-Chapelle et de Notre-Dame. Le Père Mersenne assistait à cette cérémonie. Dans sa lettre 53e, Gantez, parlant de cette exécution, dit : « Le Père Mersenne fut auditeur, qui est (comme vous sçavez) un des oracles de la musique de ce tems, puisque sans le beau livre[1] qu'il a faict, nous serions en queste de beaucoup de choses. » Gantez reçut, comme présent de Mlle de Saint-Géran, la somme de trente pistoles.

Mais ce que surtout Gantez désirait et cherchait en toute occasion, c'était le succès. Du reste, il ne s'en cache pas, au contraire. Par exemple, raconte M. Thoinan, à l'époque où le roi Louis XIV envoyait du secours à Candie, on chantait partout cette chanson : *Allons en Candie, allons*. Eh bien, que fait Gantez? Pour que sa messe fût plus à la mode, pour recueillir plus d'applaudissements, il arrange son *Kyrie eleison*, note pour note, sur l'air : *Allons en Candie*. Jugez du succès!

Mon Dieu, ami lecteur, ne nous indignons pas trop vite, ne crions pas au scandale. C'était alors un procédé admis, même, et je dirai surtout à l'église. Rappelez-vous la chanson : « *A lombre dung buissonet* », pour n'en citer qu'une. Et puis, on s'en permet, hélas! encore bien d'autres aujourd'hui!

Mais laissons Gantez nous parler lui-même. De la sorte, nous le connaîtrons mieux. Choisissons, dans les cinquante-sept lettres de son livre, les passages les plus capables de nous intéresser : ceux par exemple qui ont trait à l'art musical ou qui peuvent nous initier à certaines coutumes de ce temps-là.

1. *L'Harmonie universelle*, 1636-1637, 2 vol. in-fol.

III

EXTRAITS

Lettre 1re. — Il écrit à un ami pour lui conseiller de s'appliquer aux lettres plutôt qu'à la musique. On se lasse de travailler, « car, dit-il, après avoir contrepoincté tout un jour, on ne sçauroit monstrer pour cinq sous de besongne ».

Lettre 2e. — A un ami pour lequel un chapitre ne tient pas ses promesses, et qu'il plaint de tout son cœur : « Néantmoins, c'est folie de vous amuser à disputer, veu qu'avec les chappîtres, il n'y a rien à gaigner. » (p. 17) Il termine ainsi sa lettre : « Puis doncques qu'à un chat échaudé l'eau froide luy fait peur, proffitez du passé puisque vous apprenez à vos dépens, et ne vous fiez plus à un corps qui a tant de têtes, car estant un monstre vous pourroit dévorer, et je serois privé du contentement et de l'honneur que j'ai d'estre... » etc. (p. 19)

Lettre 3e. — Sur l'ingratitude. Pour redonner courage à un ami qu'un chapitre venait de remercier, il fait appel aux grands principes. Il lui adresse cette comparaison si belle et surtout si vraie : « Sçachez que la mémoire du bien est dès aussitost perdue, et celle du mal jamais, et que nos bonnes œuvres (parmy les mondains) sont escrittes sur le sable, et nos meffaitz gravez sur le marbre, que toutes choses vieillissent excepté l'ingratitude. » (p. 23)

Lettre 5e. — Sur la fortune. Lettre curieuse dont voici le passage le plus saillant : « Posséder la fortune, c'est tenir une anguille dans la main, laquelle, pour peu que vous pressiez, vous eschappe. Il ne faut qu'une jalousie de ces messieurs ou un habit mieux fait que les leurs pour vous mettre en desroute; il ne faut que l'animosité d'un chantre que vous avez désobligé pour vous pratiquer une disgrâce; bref, il ne faut que la mère d'un enfant de chœur que vous aurez trop battu pour vous faire perdre en un instant ce qu'aussi la fortune vous a donné dans un moment. » (p. 30)

On répète à chaque instant qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil. Est-ce assez vrai ! Si l'on ne dirait pas que cette lettre de Gantez est écrite d'hier ! Quel est donc le maître de chapelle qui, un jour ou l'autre, n'a pas eu de difficultés suscitées par un chantre mécontent ou par la mère d'un de ses enfants de chœur qu'il aura froissée sans le vouloir?

Lettre 8e. — Ecrivant au maître de chapelle de Tours, Gantez se laisse encore aller à critiquer les chapitres, à dire toutes sortes de choses désagréables sur le compte de ces messieurs. Il s'oublie même, l'imprudent ! jusqu'à critiquer leurs domestiques : « Ce sont, dit-il, les servantes des chanoines qui ont la meilleure voix au chapître. »

Lettre 10e. — A propos d'un chantre qui, avait-on dit, lui donnerait sur les oreilles : « Il aura donc grand tort de m'attaquer par cette partie-là, puisque c'est la plus nécessaire à un maître de musique. Car un maître sans oreilles est comme un louche sans lunettes. Mais peut-être me prend-il pour quelque chevreau, dont le meilleur morceau, c'est les oreilles; si cela est, et que j'en tire revenche, je le prendrai par les yeux, puisque c'est là la meilleure partie de la teste d'un veau » (pp. 48-49), et il ajoute un peu plus loin : « Quand la mer est courroucée, il ne faut qu'un peu d'huile d'olive pour l'apaiser, et lorsqu'un

chantre est en cholère, il ne faut que chopine d'huile de sarment pour faire la paix. » (p. 49)

Lettre 12e. — A un maître de musique qui avait fait *fiasco*, un jour de concert, il écrit qu' « il n'y a que ceux qui manient les verres qui les rompent, et qu'on ne peut pas toujours être heureux ». (p. 54) Tout le monde se trompe : « Il n'y a si bon cheval qui ne bronche, et si toutes les fois que messieurs les chanoines entonnent mal, ils devaient rougir, ils deviendraient enfin cardinaux ou chérubins. »

Quand les chantres se trompent, ajoute-t-il, ils prétendent que ce n'est pas bien lisible, que le papier *boit* : « Ils accusent la feuille, et c'est la *feuillette*. »

Lettre 13e. — Au maître de chapelle de Rouen : « La composition est aujourd'hui chose commune, et il n'y a si petit chantrillon qui ne face maintenant plus que du compagnon. » (p. 58)[1]

Lettre 15e. — Sur le silence et les inconvénients de trop parler. Grand parleur, petit faiseur. « De façon, dit-il, que par là nous devons apprendre de faire nos Mottez courts... Les chanoines veulent bien longue table, mais court office... » (p. 71) « Et un mottet n'a pas bonne grâce lorsqu'il est prolixe. » (pp. 70-71) « Les dents sont pour servir de rempart à la langue, et non à la voix, laquelle nous gâtons pour les trop serrer lorsque nous chantons. »

Lettre 20e. — Il a toujours remarqué que l'ignorant commande au savant, et « les plus grands larrons pendre les innocents, et les chapîtres récompenser les moins méritans. Il faut regarder au-dessous de soi pour être heureux, et ne pas se dépiter. La roue de la fortune pourra nous favoriser une autre fois. »

Lettre 23e. — Il faut, dit-il, que le maître soit fidèle aù chœur : « Le maître est le premier au chœur, car, puisque l'office des chanoines est de chanter et non de se frotter la moustache comme font la pluspart, en tenant une gravité morfondue dans leurs chaires, il faut conclure que celui qui est maître de chant est le suprême en ce lieu-là. »

Lettre 28e. — Dans cette lettre, Gantez parle de quatre espèces de maîtrises. Elle a été en partie reproduite par d'Ortigue, dans son Dictionnaire de plain-chant, au mot *maîtrise*.

Lettre 30e. — A un ami d'une conduite peu édifiante : « Je vous prie songer à faire mentir ceux qui disent que les chantres n'ont rien de réglé que le papier de musique, mais qu'en toutes autres actions ils sont déréglés. »

Lettre 31e. — « Un maistre de chant doit user de paroles de soye, s'il veut que les chantres fassent merveille dans l'occasion. » — « Le maistre de chant doit voir de loin ce qu'il faudra chanter dans une grande solennité... » — « La guerre la plus courte est la meilleure, et aussi les mottez. » — « Il ne faut jamais livrer bataille que par nécessité, ny aussi fascher un chantre que dans l'extrémité. »

Lettre 35e. — Après avoir dit combien c'était une triste chose que « vicarier sans argent », il se console et s'assure à lui-même que Dieu l'a assisté, puisque, dit-il, « je possède maintenant une des meilleures et plus honnorables Maistrises du Royaume qui est celle d'Auxerre ». (p. 173)

Lettre 37e. — Il conseille d'être bon et doux pour les chantres. « Il ne faut pas les froisser, ils ne voudroient plus chanter, ils diroient qu'ils sont enrhu-

1. L'abbé Clerval, *Maîtrise de Chartres*, p. 114.

més... » Maîtres de chapelle, et vous, professeurs de chant, rappelez vos souvenirs! Que d'enrouements subits n'avez-vous pas constatés au cours de vos classes et de vos répétitions!

Lettre 47e. — Même recommandation au maître de musique de Bordeaux. Il l'invite à vivre en paix avec ses chantres : « Il est impossible de faire de bonne musique avec des chantres mécontens, car au lieu de dire *fa*, ils diront *sol*. »

Lettre 53e. — Il reproche à un autre de trop composer. *Peu et bon*, dit-il. Vraiment, plusieurs maîtres font trop de morceaux, « puisque les enfans de chœur le plus souvent s'en servent pour allumer le feu, vous asseurant que j'ai veu mille fois nos servantes en faire des cornets d'Épices, et des Maîstres qui en ont fait des passeports pour l'antichambre ». — « Et il me semble qu'il ne seroit pas mauvais de faire comme les Chèvres, lesquelles, après avoir mangé, ruminent assez longtemps; ainsi il n'y a point de mal de repasser six fois, voire douze, ce que vous voulez donner au public, car une fois que l'encre de Senlecque ou celle de Ballard y ont passé, il n'est plus temps de les corriger. » (p. 244)

Pareille chose lui est arrivée à propos d'un manque de quantité dans sa messe *Lætamini* : « Ayant manqué un petit mot de quantité dans ma messe de *Lætamini*, on en fit un tel quanquan dans Paris, qu'il sembloit que j'eusse mordu la lune. »

Voilà quelques extraits du livre de Gantez. Comme le lecteur a pu s'en convaincre, l'auteur n'y parle pas seulement de musique. Souvent il y fait de petites digressions toujours charmantes et instructives. Ses lettres sont comme émaillées d'observations philosophiques, de comparaisons ingénieuses, de dictons populaires et de bons mots. Tantôt il parle sérieusement, tantôt (et c'est le plus souvent) il plaisante et se moque. Toujours il a le mot pour rire, mais toujours c'est dans un but utile : celui par exemple de mieux rendre sa pensée ou de mieux faire accepter le conseil qu'il veut donner. Son unique intention est de favoriser ses amis. Et ils sont nombreux, ses amis! Il en a dans toutes les grandes villes de France. On croirait qu'ils l'ont choisi pour conseiller. Aussi avec quelle liberté et quelle autorité il leur parle! soit qu'il leur adresse de vertes remontrances sur leur vie privée, leurs habitudes ou leur tenue au chœur pendant les offices; soit qu'il émette son avis sur leurs compositions, qu'il juge parfois d'un ton sévère.

Tel était Gantez, le maître de chapelle de Saint-Etienne d'Auxerre. C'était un homme très en vue, dont le talent et l'autorité étaient incontestés. Tout à l'heure, nous avons constaté ses rapports avec le Père Mersenne. Il estimait à leur juste valeur les savants ouvrages de ce Père, ainsi que le prouve un passage de sa lettre 17e. Cette notoriété musicale de Gantez, cette compétence reconnue de tous, ne peut que nous faire regretter davantage encore la perte de ses compositions musicales.

Heureusement, il nous reste son livre. Grâce à lui, nous savons que Gantez, outre son talent de spirituel écrivain, était un maître de chapelle remarquable et un compositeur de grand renom. C'est plus de titres qu'il n'en faut pour être présenté aux lecteurs de la *Tribune*, laquelle ne manque aucune occasion de porter à notre connaissance tout ce qui peut contribuer, de près ou de loin, à faire apprécier l'art et les artistes d'autrefois. L'abbé H. Villetard.

VARIÉTÉS

TAYAUT ! TAYAUT !

Une nouvelle société de musique religieuse s'est tout récemment fondée en l'un des chefs-lieux de canton de notre Lieuvin normand, à l'usage de MM. les ecclésiastiques du diocèse désireux de rehausser l'éclat de leurs solennités. Dimanche dernier, elle travaillait à Saint-Etienne-l'Allier ; hier, c'était au Favril, paroisse de trois cents et quelques habitants. Du haut de sa chaire, le vénérable pasteur du village avait préparé les voies, expliquant à ses ouailles, en guise de prône, tout ce que renferme de merveilleux, de troublant, d'ineffable, cette monumentale niaiserie, qu'en argot artiste on est convenu d'appeler, pour le populo des badauds, « une messe en musique ». Et, naturellement, la petite église ne fut pas assez vaste pour contenir les fidèles accourus à l'audition, de tous les feux des hameaux, de tous les coins du quartier.

Or donc, nantis chacun d'une trompe de chasse, les sept à huit jeunes gens, membres actifs de ladite société harmonico-liturgique, sonnèrent, en la fête de la Dédicace, aux plus marquantes parties du saint sacrifice, les plus abracadabrantes fanfares du Manuel du Parfait Veneur : le *Bien allé* au Graduel, la *Condé* à l'Offertoire, l'*Hallali sur pied* à l'Elévation, la *Calèche des dames* à l' « Agnus Dei », la *Dauphine* à la Communion, le *Bousoir* au dernier Evangile.

Sauf la bête et la meute de curée, la partie fut complète. Ce n'est pas qu'en nos pays plats, plus que sous bois, nous manquions d'animaux encornés, mais ce sont tous bœufs et génissons qui broutent paisibles ce qui reste d'herbe dans les cours après la Toussaint ; rien des dix cors aux abois. Il y a bien aussi bon nombre de chiens qui hurlent à la lune et aux passants, mais ce sont tous mâtins à la chaîne et loulous à la niche ; rien des limiers d'équipage.

Où donc le vieux fouet de saint Grégoire, non pour corriger tant d'enfants à qui l'on se refuse à apprendre le vrai chant de l'Eglise, mais pour sortir du temple ces faux amateurs qui osent bien substituer à la psalmodie latine, si grave et si calme, l'assourdissant vacarme d'assourdissants piqueux, et prennent la maison du bon Dieu, maison de prières, pour un carrefour de forêt ?

Mais soyons digne, soyons juste. Après tous, ces vétérans du clergé rural, isolés des grands courants artistiques, insensibles aux choses d'ici-bas en général et aux choses de la musique religieuse comparée en particulier, sevrés de toutes jouissances supérieures, friands quand même d'émotions nouvelles, ces bons curés de campagne, disons-nous, autorisant quelques joyeux drilles à sonner de la trompe dans leur église, durant l'office, pour rehausser l'éclat des solennités de la Dédicace et de la Toussaint, sont-ils beaucoup plus au-dessous de tout, plus en deçà du vrai et du beau, que tel de leurs confrères de la capitale, moins innocent, moins inconscient, qui commandait naguère à son maître de chapelle un *Gaudeamus* à tant de parties et

grand orchestre, pour remplacer le *Gaudeamus* monodique du répertoire grégorien, ni plus ni moins qu'il eût commandé un complet pour son suisse au Pont-Neuf?

A. Dabin,
Curé de Giverville (Eure).

MOIS MUSICAL

Saint-Jean-de-Luz. — La fête annuelle organisée par la Schola de Saint-Jean-de-Luz a eu lieu le 25 septembre, au milieu d'une très nombreuse assistance. Dès le matin, plusieurs organistes de la région se sont fait entendre, tant pendant la grand-messe que dans un « récital » assez malencontreusement écourté par le commencement prématuré de la cérémonie ; dans de trop courts spécimens, on a pu admirer le talent extrêmement classique de M. Paschali, l'habileté de M. Léandre Czerniewski, et la correction de M. R. de Castéra, élève de la *Schola*.

L'office, fort habilement conduit par M. l'abbé Flément, a produit le plus grand effet; on a surtout remarqué un alléluia grégorien exécuté avec une grande souplesse et une parfaite pureté d'intonation par les soprani.

Dans l'après-midi, un concert extrêmement varié réunissait, au grand Casino, un public des plus sympathiques. Tous les genres de musique avaient leur place à cette audition, depuis le plus sacré jusqu'au plus... profane. Peut-être même doit-on regretter que l'estimable comité de direction de la Schola de Saint-Jean-de-Luz n'ait pas cru devoir rebuter certaines bonnes volontés de provenance plus que populaire. On pouvait voir avec quelque surprise, sur le programme, certains noms dont la notoriété, tout à fait étrangère à la ... liturgie, prêtait à des commentaires par trop inattendus.

Heureusement, le charme exquis de la si séduisante parole de M. Camille Bellaigue eût suffi à lui seul à nous faire oublier cette petite ombre, sans parler des autres attraits vraiment musicaux du programme.

L'éminent critique, dans une trop brève causerie, dont nous mettons le texte entier sous les yeux de nos lecteurs, a fait connaître ce qui est et ce que doit être la musique religieuse, dans quelle mesure la polyphonie palestrinienne peut et doit être associée au chant liturgique grégorien, et, pour terminer, comment le clergé pourrait faciliter notre tâche, tout au moins par sa bienveillante neutralité. Ce vœu de M. Bellaigue est aussi le nôtre ; qu'il nous soit permis de croire qu'il est en voie de réalisation. C'est tout au moins ce que nous disions le soir même de cette petite fête, au cours de la cordiale et tout intime réunion organisée par le sympathique comité de cette vaillante Schola, aujourd'hui tout à fait prospère.

Milan. — On nous signale la création d'une salle qui serait spécialement affectée à l'exécution des œuvres de l'abbé Perosi, dont le catalogue prend chaque jour plus d'extension. L'inauguration aurait lieu prochainement avec un nouvel oratorio du maestro, *L'Entrée de Jésus à Jérusalem,* qui succéderait au *Massacre des Innocents,* dont l'exécution est imminente. L'idée de cette innovation était née de la nécessité d'avoir à Milan une salle de concerts, et la collaboration de l'abbé Perosi ne pouvait qu'en hâter la réalisation. Or, cette salle serait l'antique église de la Paix, dans la rue Saint-Barnabé, à Milan. Et voyez la cohésion qui s'est faite immédiatement autour de l'entreprise : 150.000 francs ont été déjà versés pour la transformation et l'affectation de cette église qui contiendra 2200 personnes, et dont l'inauguration aura lieu en mai prochain. Outre les deux ouvrages cités plus haut, on y exécuterait le *Noël du Rédempteur,* déjà donné à Côme, et la *Transfiguration du Christ.* L'abbé Perosi s'engagerait pendant dix ans à réserver à cette salle l'exclusivité de toutes les premières auditions de ses œuvres.

G. de Boisjoslin.

NÉCROLOGIE

Le chanoine Stephen Morelot

La *Schola* ne pouvait laisser passer sous silence la mort de l'érudit et excellent chanoine Morelot, sans consacrer à sa mémoire quelques lignes, trop peu nombreuses, pour faire connaître à ceux de nos lecteurs qui ne le connaîtraient pas l'homme dévoué qui passa toute sa vie à combattre le bon combat, et qui, les pieds à demi dans la tombe, luttait encore par la plume

avec une énergie et une logique admirables. Trop rares sont à notre époque les hommes de cette trempe qui ne se départent jamais de la ligne tracée, luttant opiniâtrément pour leurs idées et le triomphe du bien. En nous adressant à M. Oury, organiste de la Cathédrale de Toul, un vaillant aussi celui-là, nous ne pouvions mieux choisir pour écrire ces quelques lignes de respectueuse admiration.

Le bon chanoine Morelot n'est plus!... C'est ainsi que les nombreux amis de cet homme remarquable se communiquaient, il y a quelques jours à peine, la nouvelle d'une mort qui causera d'unanimes regrets parmi les dévoués de l'art religieux catholique.

Stephen Morelot naquit à Dijon en 1820. Après de brillantes études, il exerça quelque temps les fonctions d'avocat, et le jeune licencié semblait devoir entrer dans la magistrature ou suivre la carrière de son père, doyen de la Faculté de droit de Dijon, mais bientôt, abandonnant la toge, il venait à Paris pour y suivre les cours de l'Ecole des Chartes, et, dès ce moment, l'art religieux compta en lui un ardent apôtre. Ne négligeant aucune des études indispensables à qui veut être utile aux artistes studieux, il acquit très rapidement des connaissances sûres et variées, et, avec Danjou, combattit dans la *Revue de la Musique religieuse, populaire et classique*.

Helas! cette œuvre dura quelques années à peine, et ce n'est pas sans émotion qu'on relit dans le dernier numéro de cette revue les adieux des rédacteurs. Qu'il me soit permis de rappeler ces paroles : « Plus tard, en retrouvant sur les rayons poudreux de quelques bibliothèques un de nos volumes, on s'étonnera de l'abandon où la majorité du clergé a laissé nos efforts; on s'étonnera surtout qu'il ait pu y avoir une époque où l'on ne comprenait plus la séparation qui doit exister entre l'art religieux et l'art profane, entre l'idée chrétienne et la forme païenne. »

En terminant, les rédacteurs exprimaient cependant un espoir : « ... Il en sera de même de tous les principes que nous avons rappelés dans le cours de cette publication; semés dans le vaste désert de l'indifférence, le vent en a porté quelques graines dans une terre plus fertile, ils y germeront et d'autres temps les verront s'épanouir. » C'était une prophétie, et quand je la rappelais au bon chanoine, il me répondait : « Je dois m'estimer plus heureux que beaucoup de prophètes, puisque j'ai assisté à la résurrection prédite. »

Aucune des questions touchant l'art religieux n'était négligée par ce collaborateur précieux. Tantôt il analysait avec sa prodigieuse facilité d'assimilation les ouvrages théoriques qui jetaient quelque lueur dans les ténèbres d'alors; tantôt il faisait connaître les artistes consciencieux et leurs œuvres, ou bien il attirait l'attention sur quelque précieux manuscrit, ou traitait lui-même avec compétence et autorité une question théorique.

Il faut lire la lettre qu'il écrivit à M. de Montalembert, pair de France, sur le vandalisme musical dans les églises, pour comprendre à quel point était tombé l'art religieux avec ses messes et ses motets « que l'on croirait empruntés au répertoire des concerts Musard, alors que le clergé n'avait pas compris que, dans les temples, il y avait autre chose que des pierres à conserver, et que leurs voûtes abritaient un autre enseignement non moins populaire et plus étroitement lié au culte public que celui des sculptures et des vitraux ». Il est compréhensible qu'alors le ton des prédicateurs fût véhément, et que cette liberté de langage soulevât quelques récriminations, mais l'œuvre entreprise par les hommes d'initiative et de talent au milieu desquels brillait le jeune Morelot n'en fut pas moins fertile en résultats.

Stephen Morelot ne se contentait pas de réveiller les tièdes de leur torpeur en mettant en relief les fidèles disciples de l'art grégorien ou des théories plus modernes de Bach et de Beethoven, ou bien les instructions pastorales des prélats comprenant comme lui l'importance du chant liturgique, ou encore en publiant des études documentées, mais il intéressait le monde savant à l'évolution qui se préparait, et, ce qui est peut-être le plus à son honneur en cette période, est le discours qu'il prononça au Congrès scientifique de Reims au mois de septembre 1845.

Après avoir établi que la distinction entre le plain-chant et la musique religieuse est toute moderne, il demandait la restauration du chant liturgique, non pas avec des paroles

vagues dans le genre de celles-ci que nous entendons souvent : Il faut chanter avec goût! avec âme! avec piété!... mais par des moyens pratiques.

« Si le plain-chant est mal exécuté, disait-il, c'est que la plupart des nouveaux chants ne sont pas faits pour inspirer la piété, c'est qu'on a répudié les chants séculaires qui étaient en usage. Il faut revenir aux anciens textes liturgiques et à l'étude du plain-chant dans ses sources historiques et ses manuscrits, et n'admettre à l'église la musique moderne que lorsqu'elle revêt, alliés aux nouvelles formes harmoniques, le style, la forme et les caractères imposés par la liturgie. »

C'était ouvrir la voie aux études paléographiques des Bénédictins, qui, de l'aveu de leurs adversaires eux-mêmes, ont fait revivre le passé, et à la *Schola*, qui, en vulgarisant la musique palestrinienne, s'est proposé la création d'une musique religieuse, respectueuse du texte et des lois de la liturgie.

Stephen Morelot passa ensuite en Italie, analysant de nombreux manuscrits, prenant une foule de notes, déployant, au dire de Fétis lui-même, « une prodigieuse activité de travail », puis fut attaché au ministère comme membre de la Commission des arts et édifices religieux.

Il présida alors à de nombreuses réceptions d'orgue, apportant partout conscience, érudition, et une franchise qui était proverbiale. Tout le monde connaît sans doute l'anecdote rapportée dans la préface de son livre *L'Orgue*, par Joseph Régnier, qui, lui aussi, fut avocat, puis juge, puis prêtre, et mourut, il y a quelques années, à Nancy, avec les titres de chanoine de la Primatiale et de prélat romain.

« Je remplaçais l'organiste absent avec un plaisir toujours croissant, mais avec une telle ignorance du style de l'orgue, écrit Joseph Régnier, que Stephen Marelot, apparaissant un jour à ma tribune, s'écria : « Que faites-vous là? des barbarismes, des « atrocités, des airs de romance, des accords plaqués!... Otez-vous de là... » Honteux, je laissai se glisser ses mains par-dessus les miennes, et je jurai de faire pénitence et d'aller demander au maître qu'il quittait exemple et conseil. Ce maître était Théophile Stern, de Strasbourg. »

Suivre ce vaillant champion de l'art religieux pendant toute sa vie dépasserait de beaucoup les limites d'une simple notice biographique. Retiré à Dijon vers 1852, il y publia des œuvres religieuses, puis il sentit naître en lui la vocation sacerdotale.

En 1858, il est à Rome. Bientôt, il sera prêtre, et le titre de bachelier en droit canon qu'il reçoit alors est une preuve que la piété ne diminua en rien son goût pour l'étude.

A peu près en même temps, il recevait le titre de maître honoraire de la classe des compositeurs à l'Académie Sainte-Cécile de Rome.

Il s'était longtemps exercé à écrire dans le style palestrinien et y avait acquis une grande habileté. L'excellente maîtrise de la cathédrale de Dijon fit entendre souvent les œuvres du bon chanoine et les conservera pieusement. Elle aura en cela le mérite de faire entendre une excellente musique religieuse, et celui de témoigner sa reconnaissance à un homme de haute valeur artistique, qui lui conserva jusqu'à ses derniers moments la plus vive affection.

C'est à Dijon qu'il s'était retiré, c'est près de Dijon qu'il mourut, nous laissant à tous, avec ses nombreux travaux, l'exemple d'une admirable vie, vouée au travail et à l'étude pour le service et la gloire de la sainte Eglise.

Très affable et bienveillant avec les jeunes, il se montrait heureux de les faire profiter de sa vaste érudition, et ne leur ménageait ni les conseils, toujours précieux, ni les encouragements. On peut donc dire à juste titre que sa vie fut admirablement remplie, et redire les paroles de la liturgie :

« *Hic vir despiciens mundum et terrena trimphans, divitias cœlo condidit ore, manu.* Il a méprisé le monde, foulé aux pieds les biens de la terre, et s'est amassé par ses paroles et ses actions un trésor dans le ciel. »

J. Oury.

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — 11-99.

Cinquième Année N° 12 Décembre 1899

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*)	BUREAUX	ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*)
Étranger (Union postale). . 11 fr.	*15, Rue Stanislas, 15* PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

Saint Alphonse de Liguori. . . . . Camille Bellaigue.
Jean Mouton. . . . . Michel Brenet.
Les proses. . . . . Pierre Aubry.
Etude palestrinienne : Comment on composait une messe au XVIe siècle. . . . . Ch. Bordes.
Allocution prononcée à la messe annuelle de l'Avent. . . . . L'abbé Noyer.
Mois musical. . . . . G. de Boisjoslin.
Encartage : Communion pour orgue. . . . . Alex. Guilmant.

SAINT ALPHONSE DE LIGUORI

Je ne m'attendais guère à le trouver parmi les musiciens. Il est des leurs pourtant, comme en témoigne un livre récent et recommandable que j'ai sous les yeux[1].

Evêque, théologien, moraliste, saint Alphonse a été aussi le contemporain, le compatriote et le condisciple des grands maîtres napolitains. Pendant les trois quarts du dix-huitième siècle, c'est Naples qui fut, après Florence, Venise et Rome, l'enchanteresse de l'Italie et du monde. Les sirènes vraiment avaient reparu sur ses rivages. Son Opéra faisait ses délices, ses couvents ressemblaient un peu à son Opéra, et sa mélodie éclatante était enseignée dans les conservatoires de la *Pietà* ou *dei Poveri di Gesù Cristo*, dont le nom seul est mélodieux.

Alors, on vivait pour ainsi dire en musique, et c'est en musique aussi qu'on souhaitait de mourir. Une légende rapporte qu'étant près de sa fin, le bienheureux Gérard Majella reçut la visite d'un jeune homme. Il le pria de s'asseoir au clavecin et de jouer. Le visiteur, qui n'était pas musicien, obéit, et l'instrument

1. *Saint Alphonse de Liguori musicien et la réforme du chant sacré*, par le R. P. Bogaerts, 1 vol., Paris, Lethielleux, 1899.

chanta sous ses mains, que le vœu du mourant venait de faire harmonieuses.

Il n'y eut pas de miracle dans l'éducation de saint Alphonse. Don Joseph, son père, se contentait de l'enfermer trois heures chaque jour avec son professeur. A douze ans, l'enfant put tenir brillamment un rôle dans l'oratorio de *Saint Alexis* : le rôle du diable, et du diable jouant du clavecin. De bonne heure, il aima la musique. Il s'accusait plus tard, avec une contrition peut-être imparfaite, de l'avoir trop passionnément aimée : « Plût à Dieu, soupirait-il, que j'eusse étudié davantage l'art d'aimer sa divine bonté ! » Mais il avouait aussi n'avoir pas moins profité de certains opéras que de certains sermons. Il écoutait un peu les uns comme les autres. « J'ai fréquenté les théâtres, mais grâce à Dieu je n'y ai jamais commis fût-ce un péché véniel. J'y étais conduit par le seul amour de la musique, elle m'absorbait et je ne pensais pas à autre chose. » Il est vrai que pour plus de sûreté, le jeune et vertueux spectateur avait soin d'ôter ses lunettes.

La musique ne l'induisit jamais en tentation, même de mariage. Un soir, dans une noble maison, on le pria d'accompagner au clavecin un jeune fille qu'on lui destinait secrètement. Au bout de quelques mesures, l'aimable cantatrice se pencha vers lui ; comme il se détournait, elle passa de l'autre côté, mais sans plus de succès. Alors, avec un geste de dépit, elle s'éloigna de son trop modeste accompagnateur, et « ils ne lurent pas plus avant ».

Dans sa vie de prêtre et de religieux, saint Alphonse fit une grande part à la musique. Il n'y renonça que pendant son épiscopat, qui fut de courte durée ; mais, plutôt que d'en priver ses disciples, il fléchit pour elle, avec une ingénieuse tendresse, la règle qu'il leur avait tracée. Lors même qu'il leur interdit la parole, il ne leur défend pas toujours le chant. Aux heures de la plus stricte observance, il tolère *qualche canzoncino spirituale, sotto voce, poco più che a fiato*, « quelque petite chanson spirituelle, à mi-voix, un peu plus qu'un souffle ». Ce grand législateur du silence avait compris que la musique, certaine musique du moins, ne le rompt pas, n'étant qu'une forme supérieure de la méditation ou de la prière.

Elle est de saint Alphonse de Liguori, cette maxime qu'on devrait écrire sur la porte de nos théâtres, de nos salles de concert et surtout de nos salons : « La musique est un art qu'il faut posséder à fond ; sans quoi non seulement elle ne fait pas plaisir, mais positivement elle ennuie. » Saint Alphonse la possédait à fond. Sa voix était douce, sonore, et si nette sa diction, qu'on ne perdait pas une seule de ses paroles. Un jour, dans l'église des Franciscains, il chanta si bien son cantique favori : *Gesù con dure funi,* que l'auditoire fondit en larmes. Une autre fois, à la chapelle encore, on vit un soldat qui l'écoutait déboucler tout à coup son ceinturon et s'en flageller de toutes ses forces en signe de repentir et de pénitence.

Chanteur et claveciniste, saint Alphonse fut compositeur aussi. La plus remarquable de ses œuvres est un Dialogue entre Jésus-Christ et l'âme. Témoin de la Passion, l'âme s'afflige et s'indigne ; elle supplie le Sauveur de la laisser le suivre et mourir avec lui. Mais Jésus lui répond tendrement : « Demeure en paix, chère âme, comprends l'amour que je te porte, et quand je ne serai plus, souviens-toi de moi. » Ce duo, que précède un pathétique et pittoresque récitatif, est du style le plus pur. Touchant et brillant à la fois, il est beau

comme une *Pietà* de marbre; de cette beauté italienne, encore à demi antique, et que n'altère pas la douleur.

Parce qu'il aimait le peuple et qu'il aimait Dieu, saint Alphonse entreprit de réformer la musique populaire et la musique religieuse. Il enseignait ses cantiques à l'ouvrier, au paysan, et par lui les moissons et les vendanges napolitaines se firent quelquefois au bruit de moins libres chansons.

Alors déjà la musique profane avait envahi les églises; le saint essaya de l'en bannir. Evêque, il rétablit le chant grégorien, auprès et au-dessous duquel il tolérait seulement « *un canto figurato in concerto e al modo di canto fermo* ». C'est le chant *alla Palestrina*, le seul — avec le plain-chant — que l'Eglise encore aujourd'hui devrait permettre. Hélas! elle en permet, que dis-je? elle en préfère bien d'autres! Elle consent que la grand-messe soit chantée comme le grand-opéra, quand ce n'est pas comme l'opérette; qu'une romance accompagne l'offertoire ou l'élévation, et qu'on donne un concert devant un cercueil.

Il y a deux ans, je crois, à l'occasion d'un congrès religieux, le cardinal Parocchi célébrait la messe dans la cathédrale d'Orvieto. Messe pontificale en musique, et en musique italienne, à grand orchestre et à grand fracas. L'illustre officiant commença par se contenir, mais au *Gloria* il perdit patience, et, sur son ordre, à l'instant même, le chant liturgique remplaça l'inconvenante symphonie.

Que de paroisses en France, à Paris surtout, mériteraient une telle leçon! En attendant qu'un jour, fût-ce de moins haut, elle leur soit donnée, saint Alphonse de Liguori, priez pour nous!

CAMILLE BELLAIGUE.

JEAN MOUTON

Lorsque, le 25 décembre 1894, les Chanteurs de Saint-Gervais firent pour la première fois entendre la messe à cinq voix *Queramus cum pastoribus*, de Christoval de Moralès, les auditeurs n'admirèrent pas seulement la beauté supérieure de l'œuvre et son « grand caractère de jubilation et de majesté »; ils furent frappés de l'allure fière et solennelle du thème principal, que le programme signalait à leur attention, et qui était supposé devoir son origine à quelque ancien plain-chant ou noël populaire.

Une rencontre récente permet de désigner la source à laquelle avait puisé Moralès. C'était un motet à quatre voix de Jean Mouton, maître français, son contemporain, dont les œuvres jouissaient alors d'une renommée universelle.

Ce motet, relatif à la fête de Noël, commençant par les mots *Queramus cum pastoribus*, et comportant une seconde partie, avec pour toutes deux un refrain sur le joyeux cri de Noël, si populaire en France, avait été imprimé en 1521, à Venise, par André de Antiquis, puis copié, avant 1527, dans l'un des manuscrits servant au chœur de la chapelle pontificale, et réimprimé ensuite

à Paris, en 1529, par Pierre Attaingnant; il le fut de nouveau, en 1553, par Nicolas Duchemin, et encore en 1559, à Nuremberg, par Montanus et Neuber.

Moralès, attaché de 1535 à 1540 à la chapelle pontificale, y connut ce morceau célèbre et le prit pour noyau d'une composition plus considérable, d'une de ces *messes parodiées*, ainsi qu'on les appelait quelquefois, qui étaient écrites non pas simplement sur un thème mélodique, mais sur une œuvre polyphonique antérieure, en sorte que non seulement les motifs du morceau type, mais des fragments tout entiers, se trouvaient empruntés, reproduits, enchâssés dans une nouvelle architecture sonore, et développés d'une façon différente. Ainsi Josquin Després avait écrit deux messes sur des chansons à trois voix d'Ockeghem; ainsi plus tard devait encore procéder Palestrina, neuf ou dix fois, en composant des messes sur les motets *Benedicta*, de Josquin, *Illumina oculos meos*, d'André de Silva, *Panis quem ego dabo*, de Lupus Hellinck, sur la messe *Audi filia*, de Goudimel, sur celle de Jean Maillard, *Je suis déshéritée*, et sur plusieurs madrigaux. Cette ancienne et curieuse coutume des grands contrepointistes devenait parfois comme une sorte de gageure, qui les excitait à des luttes de talent, de savoir et d'ingéniosité.

Un certain nombre de pièces de Jean Mouton furent choisies pour de pareils travaux. Lui-même donna l'exemple, en faisant de son motet *Tua est potentia* une messe. Son *Queramus cum pastoribus*, traité en messe par Moralès, le fut pareillement par Adrien Willaert, et se transforma, dans les œuvres d'Antoine de Cabezon, en une longue fantaisie pour l'orgue. Arcadelt, chanteur de la chapelle pontificale de 1540 à 1549, ayant sans doute, comme Moralès, tenu sa partie dans un autre motet de Mouton, *Noe, noe, psallite*, qui faisait également partie du répertoire de la Sixtine, s'en servit pour composer une messe. A son tour, l'organiste allemand Jacob Paix choisit pour base d'une messe un des motets de Mouton sur les Evangiles, commençant par les mots *In illo tempore*; et l'on peut encore se demander si les deux messes *Gaude Barbara*, de Willaert et de Divitis (Antoine Le Riche), n'ont pas pour origine le motet de ce nom de Mouton, puisque le premier de ces musiciens passe pour son élève, et que le second fut son collègue dans la chapelle du roi de France.

Si on réduisait aux seuls documents absolument authentiques la biographie de Jean Mouton, elle tiendrait en peu de lignes ; un compte de 1515 le mentionne parmi les officiers domestiques du roi de France qui reçurent des habits de deuil pour assister aux funérailles de Louis XII; — il était au service de François Ier lorsque Glarean le vit à Paris, entre 1517 et 1521 ; — et il mourut le 31 octobre 1522, à Saint-Quentin, où fut gravée, sur son tombeau, cette épitaphe :

CI GIST MAISTRE JEAN DE HOLLINGUE, DIT MOUTON,
EN SON VIVANT CHANTRE DU ROY
CHANOINE DE THÉROUANNE ET DE CETTE ÉGLISE,
QUI TRÉPASSA LE PÉNULTIÈME JOUR D'OCTOBRE 1522
PRIEZ DIEU POUR SON AME.[1]

1. Le tombeau de Mouton n'existe plus à l'église collégiale de Saint-Quentin. Son épitaphe, recueillie par Quentin-Delafons, a été reproduite par Ch. Gomart, dans ses *Notes historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin*, p. 43.

A ce peu de faits, les biographes ne se sont pas fait faute d'ajouter force broderies. Fétis, passé maître en ce genre, dit entre autres choses : « Glarean nous apprend que ce compositeur dédia des messes à Léon X, qui lui en témoigna sa satisfaction. » Or Glarean ne parle aucunement d'une dédicace, et se borne à dire que Mouton avait composé de très solennelles messes approuvées par le pape Léon X : *porro gravissimas missas composuit, a Leone X Pontifice maximo approbatas*[1]. Ambros, ordinairement plus circonspect que Fétis, a lu aussi avec des verres grossissants un autre passage de Glarean : à propos de la rencontre à Paris du théoricien bâlois et du compositeur, il dit que, Glarean, « étant plus versé dans la langue latine que dans la française, l'entretien eut lieu en latin »; Mouton, ajoute-t-il, « était donc, comme d'ailleurs sans même cette assertion de Glarean on ne pourrait en douter, un homme doué de cette culture élevée et presque savante, par laquelle se distinguait alors tout véritable musicien[2] ». Il est probable, en effet, que Mouton, prêtre et compositeur de motets, savait le latin; mais loin de dire que leur conversation se tint dans cette langue, Glarean a soin d'expliquer qu'elle se fit par interprète : *qui cum ego collocutus, sed per interpretem*[3].

Tout en s'efforçant d'éviter le danger de pareilles gloses, on ne doit pas repousser sans examen toutes les hypothèses émises pour la biographie de Mouton, et il est même permis d'en accepter quelques-unes; celle toutefois qui concerne son lieu de naissance ne nous paraît pas suffisamment solide. Glarean appelle l'artiste *gallus*, sans préciser davantage. Fétis, considérant dans l'épitaphe le nom de Jean de Hollingue comme indiquant un lieu d'origine, a supposé Mouton né au petit village de Holling, à 33 kilomètres de Metz. Il faut se souvenir que Metz, alors ville libre impériale, et les territoires formant les Trois-Evêchés, ne furent réunis à la couronne de France qu'en 1552; d'autre part, on doit rappeler qu'une localité du Hainaut se nommait Hollain, et remarquer enfin qu'en 1485-1500 un musicien appelé Denis de Hollaing, que Fétis n'a pas connu, était maître de chapelle de la cathédrale de Cambrai[4]; existait-il un lien de parenté entre cet artiste et Jean de Hollingue, dit Mouton? On ne sait : mais, sauf en son épitaphe, l'artiste dont nous nous occupons n'est nulle part désigné autrement que par le nom de Jean Mouton.

En ce qui regarde la date de sa naissance, les déductions des biographes partent du fait vraisemblable qu'il fut élève de Josquin Després : nul ne peut dire où ni quand, mais le style de ses compositions a paru, aux yeux d'Ambros, qui en connaissait un grand nombre, de nature à confirmer cette opinion, d'ailleurs appuyée d'un mot de Zarlino. Mouton étant donc accepté pour élève direct de Josquin, force était de mettre son âge en rapport avec celui de son maître, de proposer 1475 pour date approximative de sa naissance, et d'estimer en conséquence à quarante-sept ans environ l'âge auquel il mourut.

1. Fétis, *Biogr. univ. des musiciens*, art. Mouton. — Glarean, *Dodecachordon*, p. 464.
2. Ambros, *Geschichte der Musik*, t. III, p. 182.
3. Glarean, p. 320. — Rien non plus, dans Glarean, ne fixe à 1521 son entretien avec Mouton; il le mentionne sans aucune date, et son séjour à Paris dura depuis la fin de mai 1517 jusqu'à 1522; il partit de France sans avoir appris la langue d'un pays où il avait passé plus de quatre ans. Voyez O.-F. Fritzsche, *Glarean, sein Leben und seine Schriften*, Frauenfeld, 1890, p. 20 et suiv.
4. Houdoy, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*.

Nulle date certaine ne peut être non plus désignée pour son entrée dans la chapelle du roi de France ; sa composition d'un motet funèbre, *Quis dabit oculis nostris fontem lachrymarum*, sur la mort d'Anne de Bretagne (9 janvier 1514, n. s.), prouve du moins qu'il était en fonctions à cette époque, et qu'il prit part aux « haultes messes » de *Requiem* qui, pendant toute une semaine, furent chaque matin très solennellement dites pour le repos de l'âme de la reine : « ... La tierce [des quatre messes quotidiennes] estoit de *Requiem* dicte et respondue par les chantres de la chapelle du Roy et estoient les ornemens de velours noirs enrichis d'images et des armes et devises de lad. dame. La quarte grand messe semblablement de *Requiem* dicte par M. l'abbé de la Roue aumosnier de la dicte dame en pontifical de prélat ayant crosse et mitre qui bien luy advenoit, icelle messe respondue par les chantres de la chapelle de ladicte dame[1]... »

Au rapport de Glarean, Jean Mouton fut honoré des faveurs de François Ier et composa, pour y répondre, des psaumes et des chansons vulgaires. Dès la première année de ce règne, la chapelle-musique suivit le roi en Italie pour figurer dans l'entrevue de Bologne, en 1515, où se trouvèrent en présence les chantres du pape et ceux du roi, « lesquels il faisoit bon ouïr, dit un témoin, car c'estoient deux merveilleusement bonnes chapelles ensemble, et chantoient à l'envi[2] ». Celle de Léon X avait alors pour chef Elzéar Genet; deux autres compositeurs français, André Michot et Hilaire Penet, y servaient auprès d'artistes italiens. François Ier leur opposait Jean et Pierre Mouton, Claudin de Sermisy, Antoine Le Riche, C. d'Albi. Quelques années plus tard, en 1520, il mit de même sa chapelle en présence de celle du roi d'Angleterre, dans les fêtes somptueuses du Camp du Drap d'or : elles se terminèrent, le 23 juin 1520, par une messe en plein air, à laquelle assistaient les deux souverains, placés sur un magnifique « escharffault »; devant eux « y avoit ung aultre espace à pleine terre là où estoient les chantres desdits roys et avoient chascun son popitre... et lors les chantres Dangleterre commencèrent à dire tierce... le premier introyt fut dict par les chantres Dangleterre, le second par ceulx de France et fut accordé entre les chantres de France et Dangleterre que quand lorganiste de France toucheroit des orgues qu'ils chanteroient et pareillement quand lorganiste Dangleterre ioueroit que ceulx Dangleterre chanteroient. Et par ainsi maistre Pierre Mouton commença à iouer le Kyrie avec les chantres de France qu'il faisoit bon ouyr. Le Gloria in excelsis par lorganiste Dangleterre, le patrem par ceulx de France là où estoient les cors de sabbutes [saquebutes] et fifres du roy avecques les chantres et les faisoit si bon oyr qu'il est impossible de oyr plus grande mélodye. Le Sanctus fut dict par ceux Dangleterre et l'Agnus Dei par ceux de France qui dirent à la fin plusieurs motetz qu'il faisoit bon oyr[3]... »

1. Bibl. Nat. ms. fr. 4317 fol. 47. — Le motet funèbre de Mouton a pour texte, dans sa seconde partie : « Ergo ejulate pueri, plorate sacerdotes, ululate senes, lugete cantores, plangite nobiles, et dicite : Anna requiescat in pace. »

2. Mémoires de Fleurange.

3. *L'ordonnance et ordre* | *du tournoy ioustes et combat à pied et à cheval* | *le tresdesiré et plus que triomphant rencontre entre* | *veue assemblée et visitation de treshaultz et tres excel-* | *lens princes les Roys de France et de Angleterre*, etc. Paris, Jehan la Caille, 1520, in-4° (Bibl. Nat.). On remarque dans ce texte la mention, tout exceptionnelle, de la réunion, pour une musique en plein air, des instrumentistes de l'écurie du roi de France et de ses chantres.

L'organiste Pierre Mouton était vraisemblement un parent du chantre et compositeur Jean Mouton, auquel il survécut. Son nom apparaît en 1526 sur une liste inédite des pensionnaires de la reine Claude de France, et si, en 1532, nous ne le trouvons plus sur l'état de la chapelle-musique du roi, nous apprenons en revanche qu'il était devenu « chanoine de Paris » et que son savoir spécial était invoqué par le chapitre de la cathédrale de Beauvais pour la réception d'orgues nouvellement construites [1].

Imprimant son *Dodecachordon* à Bâle en 1547, c'est-à-dire environ trente ans après sa conversation avec Jean Mouton, Glarean, plein d'admiration pour le génie de ce maître, semble se glorifier de l'avoir connu, choisit cinq de ses pièces pour illustrer musicalement son ouvrage, et prononce de son œuvre le plus bel éloge : son harmonie, dit-il, est très suave et délicieuse à l'oreille ; il se distingue de ses rivaux par quelque chose de rare et de volontairement recherché, tout en conservant l'art d'une mélodie coulante ; et ses messes, notamment celle intitulée *Alma Redemptoris*, sont entre toutes les mains [2].

L'immense renommée de Mouton est certifiée par le nombre des éditions de ses œuvres, que les éditeurs de France, d'Italie, de Flandre et d'Allemagne recherchaient avec empressement pour les insérer dans leurs recueils, tandis que les maîtrises ou les amateurs en faisaient copie dans leurs manuscrits. Son nom resta longtemps dans toutes les mémoires : Rabelais n'eut garde de l'omettre dans l'énumération de cinquante-huit musiciens qu'il prit plaisir à dresser au prologue du IVe livre de *Pantagruel*; Ronsard le cita en première ligne, après Josquin, dans sa préface-dédicace du *Meslange de chansons* publié par Le Roy et Ballard [3]; Zarlino, dans ses *Institutions harmoniques*, s'appuya, comme Glarean, à plusieurs reprises, sur l'autorité de Mouton, pour confirmer ses doctrines, et fit mention de plusieurs de ses compositions comme d'ouvrages classiques universellement connus [4].

Le temps approchait cependant où ces pièces justement admirées seraient reléguées dans l'oubli par l'éclosion d'œuvres en rapport avec l'esprit des générations nouvelles. De 1563 datent les dernières copies de motets de Mouton dans les manuscrits de la chapelle pontificale, de 1564 leurs dernières insertions dans des recueils imprimés. Zacconi, en 1592, parle déjà presque au passé du Français *Gio Motone*; Pierre Maillart, en 1610, se souvient juste assez de lui pour le nommer, entre Josquin Després et Richafort, dans la courte page où il constate la rapidité des transformations de l'art [5]; et pendant une longue période le silence se fit, complet et méprisant, autour de son nom et de ceux de tous ses illustres rivaux.

A la différence du siècle précédent, notre temps est heureusement redevenu capable de comprendre et d'aimer toutes les formes du beau, et les efforts

1. Gust. Desjardins, *Histoire de la Cathédrale de Beauvais*, p. 74.

2. Les passages du *Dodecachordon* de Glarean qui concernent Mouton se trouvent aux pages 296, 300, 320, 347 et 464 de l'édition originale latine, et aux pages 250, 253, 279, 308 et 416 de la traduction allemande de M. P. Bohn.

3. Cette préface a été réimprimée par M. P. Blanchemain au tome VII, p. 337, de son édition des œuvres de Ronsard.

4. Zarlino, *Istituzioni armoniche*, l. III, c. 28 et 66, l. 4, c. 16, 25 et 28. Dans l'édition de *Tutte l'opere del R. M. Gioseffo Zarlino*. etc., Venise, 1589, ces passages se trouvent au tome I, p. 215, 343, 410, 425 et 433.

5. Zacconi, *Prattica de musica*, 1592-1596. — Pierre Maillart, *Les Tons*, 1610, p. 150.

fervents d'hommes qui savent unir le culte du passé aux espérances de l'avenir, ont réussi à remettre en honneur, auprès même des foules, les chefs-d'œuvre des âges évanouis. La gloire de Palestrina rayonne de nouveau sous les voûtes des églises, et autour de lui viennent se ranger, de jour en jour plus nombreuses, d'autres grandes figures d'artistes, éveillées peu à peu de leur trop long sommeil ; au milieu d'elles, les vieux maîtres français commencent à revendiquer une brillante place.

Ambros, qu'il y a toujours profit à consulter relativement aux créations du XVIe siècle, a donné une remarquable définition du style de Jean Mouton. En lui, comme en son contemporain français Antoine de Fevin, il voit, non pas un imitateur ni un simple écho de Josquin Després, mais « un talent puissant, robuste, qui marche de son propre pas » ; si, dit-il, « il se montre pour l'ensemble semblable à son maître jusqu'à la confusion, les plus petits détails, pris séparément, sont cependant chez lui si particuliers et si originaux, que par exemple pour le motet contesté *Quam pulchra es*, on peut dire avec certitude qu'il n'appartient pas à Josquin, mais à Mouton[1] ».

La splendide réédition en partition que M. Henry Expert a récemment donnée de la messe de Mouton *Alma Redemptoris*, dans la neuvième livraison de ses *Maîtres musiciens de la Renaissance française,* offre à tous les artistes modernes le moyen facile et sûr d'étudier et d'admirer un compositeur dont Glarean avait entièrement raison de vanter « l'harmonie suave » et « la mélodie coulante ».

En essayant de dresser à nouveau un catalogue de l'œuvre religieux de Mouton, nous avons cru devoir adopter l'ordre alphabétique des titres, comme seul approprié à un travail où l'ordre chronologique des éditions ou des copies n'eût en rien garanti un ordre chronologique de composition. Les erreurs que nous avons pu relever dans les essais semblables de nos prédécesseurs nous ont appris à ne considérer et à ne présenter ce catalogue que comme provisoire ; et d'ailleurs, formulée ou non, cette restriction accompagne à peu près forcément toute étude historique ou bibliographique relative aux musiciens français du commencement du XVIe siècle.

MICHEL BRENET.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE RELIGIEUX DE JEAN MOUTON

ACCESSERUNT AD JESUM, voyez : *In illo tempore.*

AGNUS DEI, 2 voix (extrait d'une messe ?). Imprimé en 1543 dans : *Il primo libro a due voci de diversi autori...* Venise, Ant. Gardane. (Bibl. imp. de Vienne, bibl. du Liceo de Bologne, bibl. Proske à Ratisbonne.)

ALLELUIA CONFITEMINI, 4 voix. Imprimé en 1545 dans : *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum...* Augsbourg, Ph. Ulhard. (Bibl. imp. Vienne, Bibl. roy. Munich.)

ALLELUIA NOLI FLERE MARIA, 4 voix. Imprimé en 1547 dans : *Liber quartus sacrarum cantionum quatuor vocum...* Anvers, Tilman Susato. (Bibl. Berlin, Danzig, Munich.) Réimprimé en 1559 dans : *Tertia pars magni operis musici...* Nuremberg, Montanus et Neuber. (Bibl. Berlin, Breslau, Grimma, Heilbronn, Kœnigsberg.)

AMICUS DEI NICOLAUS, 4 voix. Secunda pars : Ad sacrum ejus. Imprimé en 1519 dans : *Motetti*

1. AMBROS., *Geschichte der Musik*, t. III, p. 278 et suivantes.

de la Corona, libro II... Fossombrone, Petrucci. (British Museum; bibl. Vienne, sans le ténor.) Réimprimé en 1526 dans l'édition du même recueil, par Jacques Junta.

ANGELUS DOMINI AD PASTORES, 4 voix. Secunda pars : Noe noe et iterum. Imprimé en 1554 dans : *Evangelia Dominicorum et festorum dierum... Tomi primi...* Nuremberg, Montanus et Neuber. (Bibl. Berlin, Cassel, Grimma, Munich, Upsal.) Copies du XVIe siècle dans les manuscrits 6 et 15 de la bibl. de Breslau.

ANTEQUAM COMEDAM, 5 voix. Secunda pars : Ecce non est auxilium. Imprimé en 1534 dans : *Liber undecimus, XXVI musicales habet modulos...* Paris, Attaingnant. (Bibl. Vienne, Univ. d'Iéna, bibl. Ambrosienne à Milan.)

AVE FUIT PRIMA SALUS, 4 voix. Secunda pars : Gratia plena ipsa. Copies dans un manuscrit du Liceo de Bologne daté de 1518 et (sans le superius) dans le manuscrit 15941 de la bibl. imp. de Vienne.

AVE MARIA, 3 voix. Imprimé en 1541 dans : *Trium vocum cantiones centum... Tomi primi...* Nuremberg, Petrejus. (Bibl. Berlin, Hambourg, Univ. Iéna.)

AVE MARIA GEMMA, 8 voix, super 4. Imprimé en 1534 dans *Liber tertius, viginti musicales 5, 6, vel 8 vocum motetos habet,* Paris, Attaingnant. (bibl. Vienne, Univ. Iéna, Ambrosienne à Milan.)

AVE MARIA GRATIA PLENA, 4 voix en canon. Copie dans le manuscrit de 1518 du Liceo de Bologne. (Voyez ci-dessus : *Ave fuit.*)

AVE MARIA GRATIA PLENA, 5 voix. Copies dans le même manuscrit de Bologne et dans le manuscrit 26 de la chapelle pontificale exécuté sous Léon X.

AVE SANCTISSIMA MARIA, 4 voix. Imprimé en 1534 dans : *Liber primus quinque et viginti musicales quatuor vocum Motetos complectitur...* Paris, Attaingnant. (Bibl. Vienne, Univ. Iéna, Ambrosienne à Milan.)

BEATA DEI GENITRIX MARIA, 4 voix. Imprimé en 1514 dans : *Motetti de la corona, libro I,* Fossombrone, Petrucci. (Bibl. du Liceo de Bologne, bibl. Vienne, sans le ténor.) Réimprimé en 1526 dans l'édition du même recueil par J. Junta.

BENEDICAM DOMINUM, 5 voix. Copie dans le manuscrit 38 de la chapelle pontificale, exécuté en 1563.

BENEDICTA ES CŒLORUM REGINA, 4 voix. Imprimé en 1514 dans les *Motetti de la corona, libro I.* Voyez : *Beata Dei genitrix.*

BENEDICTUS, 2 voix, (extrait d'une messe ?). Imprimé en 1543. Voyez : *Agnus Dei.*

CELESTE BENEFICIUM INTROIVIT, 4 voix. Imprimé en 1514 dans les *Motetti de la corona, libro I.* Voyez : *Beata Dei genitrix.* Copie (sans le superius) dans le manuscrit 15941 de la bibl. de Vienne.

CHRISTUM REGEM REGUM ADOREMUS, 4 voix. Imprimé en 1514 dans les *Motetti de la corona, libro I.* Voyez : *Beata Dei genitrix.*

CONFITEMINI DOMINO QUONIAM, 4 voix. Secunda pars : Bonum est confidere. Imprimé en 1534 dans : *Liber nonus, XVIII daviticos musicales psalmos habet,* Paris, Attaingnant. (Bibl. Vienne, Univ. Iéna, Ambrosienne à Milan.) Réimprimé en 1553 dans : *Tomus tertius psalmorum selectorum...* Nuremberg, Montanus et Neuber. (Bibl. Berlin, Cassel, Munich, bibl. Proske à Ratisbonne.) Copie dans le manuscrit de 1518 du Liceo de Bologne, voyez : *Ave fuit.* Copie, à 5 voix, dans le manuscrit 38 de la chapelle pontificale. Réimprimé en partition dans Forkel, *Geschichte der Musik,* t. II, p. 660, et dans Commer, *Collectio operum musicorum batavorum,* t. VIII, p. 17.

CONGREGATE SUNT GENTES, 5 voix. Secunda pars : Tu scis Domine. Imprimé en 1519 dans les *Motetti de la corona, libro II.* Voyez : *Amicus.*

CORDE ET ANIMO CHRISTO CANAMUS, 4 voix. Comme le précédent, et en copie dans le manuscrit de 1518 du Liceo de Bologne.

DE BEATA VIRGINE, 4 voix. Imprimé en 1563 dans : *Erotemata musices practicæ,* de Ambr. Wilphlingsleder, Nuremberg, 1563, p. 352.

DOMINE DOMINUS NOSTER, 4 voix. Imprimé en 1538 dans : *Tomus primus psalmorum selectorum...* Nuremberg, Petrejus. (Bibl. Berlin, Univ. Iéna, Vienne, Zwickau, bibl. Proske à Ratisbonne.)

*

DOMINE SALVUM FAC REGEM, 4 voix. Imprimé en 1547 dans le *Dodecachordon* de Glarean, p. 300. Réimprimé en partition dans la traduction allem. de cet ouvrage par P. Bohn, p. 253.

ECCE MARIA GENUIT NOBIS SALVATOREM, 4 voix. Imprimé dans les *Motetti de la corona, libro I.* Voyez : *Beata Dei genitrix.*

EGREGIE CHRISTI MARTYR CHRISTOPHORE, 4 voix. Copie du XVIe siècle dans le manuscrit 15941 de la bibl. imp. de Vienne (sans le superius).

ELISABETH ZACHARIÆ MAGNUM, 4 voix. Secunda pars : Inter natos mulierum. Imprimé en 1559 dans : *Tertia pars magni operis musici...* Nuremberg, Montanus et Neuber. (Bibl. Berlin, Breslau, Grimma, Heilbronn, Koenigsberg). La 2^a pars, dans un manuscrit du XVIe siècle du Liceo de Bologne, en parties séparées.

EXULTET CONJUBILANDO DEO, 8 voix. Secunda pars : Gloriam Christo. Imprimé en 1564 dans : *Thesaurus musicus continens selectissimas... harmonias... tomi primi.* Nuremberg, Montanus et Neuber. (Bibl. Berlin, Hambourg, Koenigsberg, Munich, Upsal, etc.)

FACTUM EST SILENTIUM, 4 voix. Imprimé en 1519 dans les *Motetti de la corona, libro II.* Voyez : *Amicus.* Réimprimé en 1521 dans *Motetti liber quartus.* Voyez : *Christe redemptor.* Copie dans le manuscrit 15941 de la bibl. de Vienne (sans le superius).

FECIT POTENTIAM, 2 voix. Imprimé en 1543 dans : *Il primo libro a due voci.* Voyez : *Agnus Dei.*

FELIX NAMQUE ES SACRA VIRGO MARIA, 4 voix. Secunda pars : O Maria. Imprimé en 1521 dans : *Mottetti libro primo,* Venise, André Antiquis. (Bibl. imp. Vienne.) Copie dans le manuscrit 26 de la chapelle pontificale, exécuté sous Léon X.

GAUDE BARBARA, 4 voix. Imprimé en 1514 dans les *Motetti de la corona, libro I.* Voyez : *Beata Dei genitrix.*

GAUDE VIRGO KATHARINA, 4 voix. Secunda pars : Gaude quia meruisti. Imprimé en 1529 dans : *XII Motetz musicaulx à quatre et cinq voix...* Paris, Attaingnant. (Bibl. Nationale, bibl. Munich.) Réimprimé en 1534 dans *Liber septimus, xxiiij modulos...* Paris, Attaingnant. (Bibl. Vienne, Univ. Iéna, Ambrosienne à Milan.)

GLORIOSI PRINCIPES, 5 voix. Imprimé en 1534 dans *Liber octavus, XX musicales motetos...* Paris, Attaingnant. (Bibl. comme le précédent.)

HOMO QUIDAM FECIT CÆNAM, 4 voix. Imprimé en 1519 dans : *Motetti de la corona, libro II.* Voyez : *Amicus.* Réimprimé en 1534 dans : *Liber primus...* Voyez : *Ave sanctissima.*

ILLUMINARE HIERUSALEM, 4 voix. Secunda pars : Interrogabat. Imprimé en 1519 dans les *Motetti de la corona, libro II.* Voyez : *Amicus.* Copie dans le manuscrit 15941 de la bibl. imp. de Vienne (sans le superius). Arrangement à 6 voix, en copie du XVIe siècle, dans le manuscrit 127 de la bibl. de Munich.

IN DIEBUS ILLIS (Lectio Actuum Apostolorum), 4 voix. Copie dans le manuscrit de 1518 de la bibl. du Liceo de Bologne. Voyez : *Ave fuit.* Copie du XVIe siècle dans un manuscrit de la cathédrale de Vérone.

IN EXITU ISRAEL, 4 voix, en trois parties. Imprimé en 1539 dans : *Tomus secundus psalmorum.* Voyez : *Domine Dominus.*

IN ILLO TEMPORE ACCESSERUNT, 4 voix. Secunda pars : Se pulchrum. Imprimé en 1529 dans : *XII Motetz musicaulx.* Voyez : *Gaude virgo Katarina.*

IN ILLO TEMPORE ACCESSERUNT, 4 voix. Secunda pars : Propter hoc. Imprimé en 1537 dans : *Novum et insigne opus musicum...* Nuremberg, Grapheus. (Bibl. Augsbourg, Berlin, Cassel, Univ. Iéna, Munich, Vienne.) Réimprimé en 1559 dans : *Tertia pars magni operis musici.* Voyez : *Elisabeth.*

Le motet intitulé : *Accesserunt ad Jesum,* 4 voix, du manuscrit 15941 de la bibl. imp. de Vienne, est probablement un des deux morceaux ci-dessus.

IN ILLO TEMPORE MARIA MAGDALENA, 4 voix. Secunda pars : Dic nobis Maria. Imprimé en 1521 dans : *Motetti liber quartus.* Voyez : *Christe redemptor.* Copie dans le manuscrit de 1518 du Liceo de Bologne. Voyez : *Ave fuit.* Arrangement à 6 voix, en copie du XVIe siècle, dans le manuscrit 127 de la bibl. de Munich.

IN ILLO TEMPORE. POSTQUAM CONSUMMATI SUNT, 4 voix. Imprimé en 1554 dans : *Evangelia Dominicorum.* Voyez : *Angelus.*

INTER NATOS MULIERUM. Voyez : *Elisabeth.*

JOCUNDARE JERUSALEM, 4 voix. Secunda pars : Cum igitur natus esset. Imprimé en 1521 dans : *Motetti liber quartus.* Voyez : *Christe redemptor.*

LAUDA CHRISTUM, 3 voix. Imprimé en 1541 dans : *Trium vocum cantiones centum.* Voyez : *Ave Maria.*

LAUDATE DEUM IN SANCTIS, 4 voix. Imprimé en 1514 dans : *Motetti de la corona, libro I.* Voyez : *Beata Dei genitrix.* Copie du XVIe siècle dans le manuscrit 15941 de la bibl. de Vienne (sans le superius).

LIBERA ANIMAM MEAM, 4 voix ex 2 (en canon). Imprimé en 1545 dans : *Secundus tomus Biciniorum...* Wittenberg, G. Rhaw. (Bibl. Augsbourg, Berlin, Vienne.)

MAGNIFICAT quarti et sexti toni, 4 voix. Imprimé en 1534 dans *Liber sextus, XIII, quinque ultimorum tonorum Magnificat continet...* Paris, Attaingnant. (Bibl. Vienne, Univ. Iéna, Ambrosienne à Milan.) Un Magnificat, dont le ton n'est pas indiqué au catalogue du Liceo musicale de Bologne, existe dans le manuscrit de 1518 de cette bibliothèque.

MARIA VIRGO SEMPER LETARE, 4 voix. Secunda pars : Te laudant angeli. Imprimé en 1519 dans les *Motetti de la corona, libro II.* Voyez : *Amicus.*

MISEREMINI MEI, 4 voix. Secunda pars : Cutis mei saltem. Imprimé en 1520 dans : *Motetti novi, libro terzo,* Rome, Giac. Junta. Réimprimé en 1547 dans le *Dodecachordon* de Glarean, p. 322 ; en partition dans la traduction allem. de cet ouvrage par P. Bohn, p. 281. Copie du XVIe siècle, dans le manuscrit 92 de la bibl. de Munich.

MISERERE MEI, DEUS, 4 voix. Imprimé en 1538 dans : *Tomus primus psalmorum...* Voyez : *Domine Dominus.*

MISSA : ALLELUIA, 4 voix. Imprimée en 1508 et réimprimée en 1515 par Petrucci, dans son recueil de cinq messes de J. Mouton. Nous ne connaissons pas d'exemplaire de l'édition de 1508 dont Fétis signale, à la Bibl. Nationale, une partie de ténor qui n'y existe pas. L'édition de 1515 est au British Museum et à la bibl. imp. de Vienne. Les cinq messes contenues dans ce livre sont : 1, *Sine nomine* ; 2, *Alleluia* ; 3, *Alma redemptoris* ; 4, *Sine nomine* ; 5, *Regina mearum* (non pas *Regina mater,* comme le dit Fétis). Les deux messes sine nomine se trouvent en d'autres recueils sous les titres : *Benedictus,* et : *Dites-moi toutes vos pensées* ; la messe *Regina mearum* se rencontre de même sous le titre de *Messe d'Allemagne* ou *d'Almania.* Voyez ci-après. La messe *Alleluia* se trouve en copies du XVIe siècle dans les manuscrits 5 et 11 de la bibl. de Munich.

MISSA D'ALLEMAGNE, voyez : *Missa Regina mearum.*

MISSA : ALMA REDEMPTORIS, 4 voix. Imprimée par Petrucci, voyez ci-dessus, Missa Alleluia. Réimprimée en 1516 dans le *Liber quindecim missarum electarum...* Rome, André Antiquis. (Bibl. Mazarine à Paris, bibl. Berlin, Liceo de Bologne, Magliabecchie à Florence, Univ. Koenigsberg, Angelica à Rome, Archives de la chapelle pontificale à Rome.) Copies dans le manuscrit 45 de la chapelle pontificale exécuté en 1523-1527, et (sans nom d'auteur) dans le manuscrit 4 de la bibl. de Cambrai. Réimprimée en partition par Henry Expert, dans *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française,* 9e livraison.

MISSA : ARGENTUM ET AURUM NON EST MIHI, 4 voix, sur une antienne du neuvième mode. Citée par Zarlino, *Istituzioni armoniche,* livre IV, chap. XVI, cette œuvre non retrouvée de Mouton pourrait être la Missa Argentum, contenue sans nom d'auteur dans le manuscrit 4 de la bibl. de Cambrai.

MISSA : BENEDICAM DOMINUM, 6 voix. Citée par Zarlino, livre IV, chap. XXVIII.

MISSA : BENEDICTUS, 4 voix. C'est la deuxième messe *sine nomine* du livre de Petrucci. Copie du XVIe siècle (où manquent le premier Kyrie et le Christe) dans le manuscrit 4 de la bibl. de Munich. Nous ne pouvons certifier si cette messe est bien celle *Sine titulo,* copiée dans le manuscrit 26 de la chapelle pontificale, sous Léon X.

MISSA : DITES MOY TOUTES VOS PENSÉES, 4 voix. C'est la première messe *sine nomine* du livre de Petrucci. Réimprimée en 1516 dans : *Liber quindecim missarum.* Voyez *Missa Alma redemptoris.* Copies du XVIe siècle dans les manuscrits 4 et 5 de la bibl. de Munich et dans le manuscrit 39 de la chapelle pontificale, exécuté en 1563.

MISSA : LA SOL FA MY. Le trésor de la Sainte-Chapelle de Dijon possédait en 1563 « ung grand livre couvert de rouge, commençant à la messe : la sol fa my de Mouton. » Voyez *Le*

Trésor de la Sainte-Chapelle de Dijon, d'après ses anciens inventaires, par J. d'Arbaumont et L. Marchand, 1887, in-4, p. 61.

MISSA : QUEM DICUNT HOMINES, 4 voix. Imprimée en 1532, dans : *Liber decem missarum a præclaris et maximi nominis musicis*... Lyon, Jacques Moderne (Bibl. du Liceo musicale de Bologne). Réimprimée en 1540 dans la seconde édition du même recueil (bibl. imp. Vienne, et chapelle pontificale), et en 1559 dans un recueil publié par Senfl, dont un ex. sans titre est à la bibl. de Wiesbaden.

MISSA : REGINA MEARUM, 4 voix. Imprimée en 1508 et 1515 par Petrucci dans son livre de cinq messes de Mouton. Réimprimée sous le nom de *Messe d'Alemaigne*, en 1532 dans : *Tertius liber tres missas continet*... Paris, Attaingnant (bibl. imp. Vienne) et en 1546 dans : *Liber tertius missarum quatuor vocum, a diversis musicis compositarum*... Anvers, Tilman Susato. (Bibl. Berlin, Cassel, Dantzig). Copies du XVIe siècle dans les manuscrits 1 et 11 de la bibl. de Munich.

MISSA : SANS CADENCE, 4 voix. Copie du XVIe siècle, dans le manuscrit 3 de la bibl. de Cambrai.

MISSA : SINE NOMINE. Voyez *Missa : Benedictus* et *Missa : Dites moy toutes vos pensées*.

MISSA : TUA EST POTENTIA, 4 voix. Imprimée en 1532 dans : *Secundus Liber tres missas continet*... Paris, Attaingnant. (Bibl. imp. Vienne.) Copies du XVIe siècle dans le manuscrit 4 de la bibl. de Munich, dans le manuscrit 13 de la chapelle pontificale, exécuté sous Paul III, et dans le manuscrit 124 de la bibl. de Cambrai.

MISSA : TU ES PETRUS, 5 voix. Copie du XVIe siècle dans le manuscrit 16 de la chapelle pontificale.

MISSA : VERBUM BONUM, 4 voix. Copie du XVIe siècle dans le manuscrit 13 de la chapelle pontificale, exécuté sous Paul III ; fragment à 2 voix : *Domini fili unigenite*, dans le mauuscrit 202 de la bibl. de Munich.

Fétis dit : « On trouve une messe de Mouton à 3 voix, intitulée *Ave Regina cœlorum*, dans le recueil intitulé : *Archadelt (Jacobi)... Missæ tres, cum 4 et 5 vocibus*... Paris, 1557. La messe de Mouton est la quatrième de ce volume. » Le titre exact de ce livre suffit à montrer que la messe en question est d'Arcadelt, et qu'il ne saurait y avoir une quatrième messe dans un volume qui n'en contient que trois : MISSÆ | TRES JACOBO ARCADET | *Regio musico, et illustriss. Cardinalis a Lotharingia sacello præfecto* | *auctore, nunc primam in lucem editæ, cum quatuor* | *et quinque vocibus, ad imitationem modulorum :* | *Noe, noe. 4.* [vocibus] *Jo. Mouton* | *Ave regina cœlorum. 5. And. de Silva* | *Missa vulgaris beate Virginis, 4.* | Lutetiæ | apud Adrianum Le Roy et Robertum Ballard... | 1557, (Bibl. Augsbourg, Berlin, Koenigsberg, Munich, Vienne.)

MISSUS EST GABRIEL ANGELUS, 5 voix. Secunda pars. Et ait Angelus. Tertia pars : Quomodo fiet. Copie de 1507 dans le manuscrit 42 de la chapelle pontificale. Avec secunda pars : Hic erit magnus, imprimé en 1520 dans : *Liber selectarum cantionum quas vulgo mutetas appellant*... Augsbourg, Grimm et Wyrsung. (Bibl. Nationale, bibl. Augsbourg, Berlin, Breslau, Stuttgart, Vienne.) Réimprimé en 1559 dans : *Secunda pars magni operis musici*... Nuremberg, Montanus et Neuber. (Bibl. Berlin, Breslau, Grimma, Heilbronn, Koenigsberg.)

NESCIENS MATER VIRGO, 8 voix. Imprimé en 1540 dans : *Selectissimæ necnon familiarissimæ Cantiones ultra centum*... Augsbourg, Kriesstein. (Bibl. Vienne.) Réimprimé en 1547 dans le *Dodecachordon* de Glarean, p. 466, en partition dans la trad. allem. de cet ouvrage, par P. Bohn, p. 419. Réimprimé en 1564 dans : *Thesaurus musicus*... Voyez : *Exultet*. Copie du XVIe siècle dans le manuscrit 127 de la bibl. de Munich.

NOE NOE PSALLITE, 4 voix. Imprimé en 1519 dans : *Motetti de la corona, libro II*. Voyez : *Amicus*. Réimprimé en 1534 dans : *Liber secundus quatuor et viginti quatuor vocum Motetos habet*... Paris, Attaingnant. (Bibl. Vienne, Univ. Iéna, Ambr. de Milan.) Copie antérieure à 1527 dans le manuscrit 46 de la chapelle pontificale.

NOLITE CONFIDERE, 2 voix. Imprimé en 1545 dans : *Bicinia gallica, latina, germanica, ex præstantissimis musicorum... Tomus primus*, Wittemberg, G. Rhaw. (Bibl. Augsbourg, Berlin, Vienne.)

NON NOBIS DOMINE, 4 voix. Secunda pars : Lauda Deum. Imprimé en 1519 dans les *Motetti de la corona, libro II*. Voyez : *Amicus*.

NOS QUI VIVIMUS, 4 voix. Imprimé en 1514 dans les *Motetti de la corona, libro I*. Voyez : *Beata Dei genitrix*.

O CHRISTE REDEMPTOR, 4 voix. Secunda pars : O excelsa Trinitas. Imprimé en 1519 dans

les *Motetti de la Corona, libro II*. Voyez : *Amicus*. Réimprimé en 1521 dans *Motetti liber quartus*, Venise, André, Antiquis. (Bibl. imp. Vienne.)

O DOMINE JESU CHRISTE, 4 voix. Imprimé en 1538 dans *Symphoniæ jucundæ atque adeo breves... quas vulgo mutetas appellare solemus*, Wittenberg, G. Rhaw. (Bibl. Munich.)

O MARIA VIRGO PIA, 4 voix. Imprimé en 1505 dans : *Motetti libro quarto*. Impressum Venetiis per Oct. Petrutium. (Bibl. imp. Vienne, sans le ténor.)

O QUAM FULGES IN ETHERIS, 4 voix. Comme le précédent.

PECCANTEM ME, 5 voix. Imprimé en 1534 dans *Liber tertius viginti musicales... motetos habet...* Paris, Attaingnant. Voyez : *Ave Maria gemma*.

PECCATA MEA DOMINE, 4 voix. Secunda pars : Dum sacrum mysterium. Imprimé en 1519 dans les *Motetti de la corona, libro II*. Voyez : *Amicus*. Copies dans le manuscrit de 1518 du Liceo de Bologne, et dans le manuscrit 26 de la chapelle pontificale, exécuté sous Léon X.

PER ILLUD AVE, 2 voix. Imprimé en 1547 dans le *Dodecachordon* de Glarean, p. 347. Réimprimé en partition dans Burney, *A general history of music*, t. III, p. 538; dans Forkel, *Geschichte der Musik*, t. II, p. 658; et dans la trad. allem. de Glarean, par P. Bohn, p. 308. Copie du XVIe siècle, sans nom d'auteur, dans le manuscrit 202 de la bibl. de Munich.

PER LIGNUM SALVI, 4 voix. Imprimé en 1521 dans *Motetti libro primo...* Voyez : *Felix namque*. Copies du XVIe siècle dans le manuscrit de 1518 du Liceo de Bologne, dans le manuscrit 38 de la chapelle pontificale, exécuté en 1563, et sur deux pages blanches de l'exemplaire imprimé des messes d'Elzéar Genet, dit Carpentras, qui est à la bibl. du Conservatoire de Paris.

PER LIGNUM SERVI, 5 voix. Imprimé en 1559 dans : *Secunda pars magni operis musici*. Voyez : *Missus est Gabriel*.

PLENI SUNT CŒLI, 2 voix. Imprimé en 1543 dans *Il primo libro a due voci*. Voyez : *Agnus Dei*.

PUER NATUS EST NOBIS, 4 voix. Imprimé en 1538 dans *Symphoniæ jucundæ*. Voyez : *O Domine*. Copie du XVIe siècle dans le manuscrit de 1518 du Liceo de Bologne, dans le manuscrit 46 de la chapelle pontificale, exécuté avant 1527, et dans le manuscrit 15941 de la bibl. imp. de Vienne (sans le superius).

QUAM PULCHRA ES AMICA MEA, 4 voix. Secunda pars : Labia tua. Imprimé en 1519 dans les *Motetti de la Corona, libro tertio*. Fossombrone, Petrucci. (British Museum, bibl. imp. Vienne (sans le ténor), Liceo de Bologne (le cantus seul). Réimprimé en partition dans Burney, t. II, p. 535.

QUAM PULCHRA ES ET QUAM DECORA, 4 voix. Copie du XVIe siècle dans le manuscrit 124 de la bibl. de Cambrai.

QUERAMUS CUM PASTORIBUS, 4 voix. Secunda pars : Ubi pascas. Imprimé en 1521 dans : *Motetti libro primo...* Voyez : *Felix namque*. Réimprimé en 1529 dans *XII motetz musicaulx...* Voyez : *Gaude virgo Katharina*. Réimprimé en 1553 dans : *Liber primus collectorum modulorum qui Moteta vulgo dicuntur...* Parisiis, ex typographia Nicolai Du Chemin et Claudii Goudimel (Bibl. Nationale, le superius seul). Réimprimé en 1559 dans *Tertia pars magni operis musici*. Voyez : *Elisabeth*. Copie antérieure à 1527 dans le manuscrit 46 de la chapelle pontificale.

QUIA FECIT, 2 voix. Imprimé en 1543 dans *Il primo libro a due voci*. Voyez : *Agnus Dei*.

QUIS DABIT OCULIS NOSTRIS, 4 voix. Secunda pars : Heu nobis Domine. Tertia pars : Ergo ejulate pueri. Imprimé en 1519 dans les *Motetti de la Corona, libro III*. Voyez : *Quam pulchra*. Réimprimé en 1559 dans *Tertia pars magni operis musici*. Voyez : *Alleluia noli flere*.

REGEM CONFESSORUM, 4 voix. Copie antérieure à 1527 dans le manuscrit 46 de la chapelle pontificale.

REGES TERRE, 4 voix. Secunda pars : Et venientes. Imprimé en 1534 dans *Liber primus XXV musicales... motetos* Voyez : *Ave sanctissima*.

REGINA CŒLI, 4 voix. Copie antérieure à 1527 dans le manuscrit 46 de la chapelle pontificale.

REX PACIFICUS HODIE NATUS EST, 4 voix. Imprimé en 1554 dans *Evangelia Dominicorum*. Voyez : *Angelus Domini*.

SALVA NOS DOMINE VIGILANTES, 6 voix. Imprimé en 1540 dans *Selectissimæ... Cantiones*. Voyez : *Nesciens mater*. Réimprimé en 1558 dans *Novum et insigne opus musicum...* Nuremberg,

Montanus et Neuber. (Bibl. Berlin, Breslau, Grimma, Heilbronn, Koenigsberg.) Copies du XVIe siècle dans le manuscrit 8 de la bibl. de Breslau, dans le manuscrit de 1518 du Liceo de Bologne, et dans le manuscrit 38 de la chapelle pontificale, exécuté en 1563.

SALVE MATER SALVATORIS, 4 voix. Imprimé en 1547 dans le *Dodecachordon* de Glarean, p. 464. Réimprimé en partition dans Hawkins, *History of music*, t. II, p. 482, et dans la trad. allem. de Glarean par P. Bohn, p. 417.

SANCTI DEI OMNES, 4 voix. Copies du XVIe siècle dans les manuscrits 42 et 76 de la chapelle pontificale.

SPIRITUS DOMINI REPLEVIT, 4 voix. Imprimé en 1540 dans *Selectissimæ necnon fam. Cantiones*. Voyez : *Nesciens mater*. Copie du XVIe siècle dans le manuscrit 92 de la bibl. de Munich. Arrangement à 6 voix, dans le manuscrit 127 de la même bibliothèque.

STETIT JESUS IN MEDIO DISCIPULORUM, 4 voix. Copie dans le manuscrit de 1518 du Liceo de Bologne.

SURGENS JESUS A MORTUIS, 4 voix. Secunda pars : Surrexit Dominus. Imprimé en 1545 dans le *Concentus*... de Ph. Ulhard. Voyez : *Alleluia confitemini*. Réimprimé en 1554 dans *Evangelia Dominicorum*. Voyez : *Angelus Domini*.

TUA EST POTENTIA, 4 voix. Imprimé en 1521 dans *Motetti libro primo*. Voyez : *Felix namque*. Réimprimé en 1540 dans *Selectissimæ*... *Cantiones*. Voyez : *Nesciens mater*. Réimprimé en 1559 dans *Secunda pars magni operis musici*. Voyez : *Missus est Gabriel*. Copie dans le manuscrit 26 de la chapelle pontificale, exécuté sous Léon X.

USQUEQUO DOMINE OBLIVISCERIS ME, 4 voix. Copie du XVIe siècle dans un manuscrit en parties séparées du Liceo musicale de Bologne.

VENI SANCTE SPIRITUS, 4 voix. Copie dans le même manuscrit. Ce morceau est imprimé sous le nom de Josquin Després dans *Novum et insigne opus musicum*... Nuremberg, Graphæus, 1537 ; l'exemplaire de ce recueil que possède la bibl. de l'Univ. d'Iéna porte, d'une main contemporaine, une correction substituant au nom de Josquin celui de Mouton.

VERBUM BONUM ET SUAVE, 8 voix. Secunda pars : Ave solem genuisti. Imprimé en 1564 dans le *Thesaurus musicus*. Voyez : *Exultet*. Copie du XVIe siècle dans le manuscrit 6 de la bibl. de Breslau.

VERBUM CARO FACTUM EST, 6 voix. Secunda pars : Omnia per ipsum. — Copie comme le précédent.

MICHEL BRENET.

LES PROSES

Il y a un an, mois pour mois, dans la *Tribune de Saint-Gervais* nous avons publié sur le *Letabundus et les Chansons de Noël* une courte étude qui, dans notre pensée, était l'introduction à un travail sur l'histoire musicale des proses. Ce travail, nous le reprenons aujourd'hui pour en donner ici plusieurs fragments se rapportant, ainsi que nous le disions jadis, aux principales fêtes de la foi dans l'année liturgique.

On a accoutumé, parmi les érudits qui s'occupent de la poésie latine du Moyen-Age, de diviser en deux grandes époques les proses que nous ont conservées les manuscrits, et l'on distingue communément les proses notkériennes et les proses adamiennes, les proses conformes au système d'écriture de Notker, le chantre inspiré de Saint-Gall au Xe siècle, et les proses composées sur le modèle des pièces d'Adam de Saint-Victor, au XIIe siècle. Nombre d'auteurs, et non des moindres, n'ont pas regardé plus avant, et pourtant à ne considérer que la structure rythmique de ces pièces, il appa-

raît avec évidence que cette classification est trop large, manque de précision et, par suite, d'exactitude.

En effet, l'histoire, par les textes des chroniqueurs, ne nous apprend-elle pas que Notker Balbulus ne fut pas véritablement le créateur des proses? Il se contenta de perfectionner le système encore barbare qu'avait conçu un moine fugitif de l'abbaye de Jumièges, et qui consistait à mettre des paroles sur les *iubili*, sur les vocalises neumatiques de la dernière voyelle *a* de l'*Alleluia*. Notker prit l'idée comme ingénieuse, et, à l'imitation du moine neustrien, composa sur la séquence alléluiatique des paroles nouvelles où il laissa l'empreinte de sa foi et de son art. Il y a donc là déjà deux époques à distinguer : les proses pré-notkériennes et les proses composées par Notker ou par ses disciples, les notkériennes.

Un des plus savants auteurs qui se soient occupés de la poésie liturgique, l'abbé Ulysse Chevalier, appelle volontiers notkériennes les proses de l'un et l'autre type. Ne pourrait-on pas distinguer? N'est-il point permis, à un examen plus délicat de la contexture rythmique et musicale de ces œuvres primitives, de relever des faits caractéristiques sur lesquels nous aurons à revenir, et qui nous autorisent à dire, indépendamment des données que nous fournit l'histoire, qu'avant Notker il y eut des proses, et que ces proses, nous les avons?

Descendons le cours des siècles : au système des clausules employé par Notker, Adam de Saint-Victor a substitué sa belle strophe harmonieuse et parfaite. Mais entre la clausule de Notker et la strophe adamienne, il y a des systèmes de transition mal définis, incertains, représentés par des œuvres d'une facture irrégulière qui allient la strophe et la clausule. Donc, encore ici, un type de proses qu'il convient de relever, la prose de transition.

Enfin, à l'époque d'Adam de Saint-Victor, nous trouvons la strophe définitive, dont le moule, ou pour mieux dire les moules différents sont désormais rigoureusement fixés : la rythmique d'Adam a, en effet, des règles si strictes que leur inobservance suffit à nous faire rejeter comme douteuse toute prose qui les enfreint, ou suffit, tout au moins, à nous faire croire à une faute des manuscrits.

Toutefois, il faut remarquer qu'il est absolument impossible d'enfermer chacun de ces systèmes entre deux dates; le type notkérien a survécu longtemps au siècle qui l'avait vu apparaître, on en trouve des exemples jusque dans le bas Moyen-Age, jusque même après Adam de Saint-Victor. Quand donc Napoléon Ier disait : « Il faut des genres tranchés », il n'ouvrait pas la voie à la critique contemporaine, et non plus que ce sont les frontières politiques qui séparent les parlers, ce ne sont point les dates de l'histoire qui marquent la limite des civilisations, et l'héritage d'un siècle pèse toujours sur celui qui le suit.

Nous distinguerons donc dans les proses qui seront publiées au cours de ces articles, quatre étages :

les proses pré-notkériennes,
les proses notkériennes,
les proses de transition,
les proses adamiennes.

Fidèle au principe que nous avons suivi lors de nos études sur les Epîtres farcies, nous publierons le texte des proses avant que de le commenter, et sans doute quand nous aurons clos le cycle liturgique, en donnant pour chaque fête une ou plusieurs proses, nous reviendrons en arrière pour étudier l'histoire musicale des proses depuis peut-être l'âge primitif des proses de Jumièges jusqu'au XVe siècle. Tout au moins, commencerons-nous à publier ici des spécimens pour la plupart inédits et oubliés dans l'état actuel de l'office. A-t-on eu raison de supprimer ces œuvres délicates et artistiques? Pour notre part, nous ne le croyons pas.

*
* *

LES QUATRE DIMANCHES DE L'AVENT

A LA MESSE

Les quatre premières proses que nous allons publier ici, les proses que l'on chantait à la messe le dimanche, pendant le temps de l'Avent, ne sont point inconnues du grand public, mais telle est leur saveur d'archaïsme que nous ne pouvons ne pas céder au désir de les reproduire ici.

I. Les proses suivantes sont anonymes dans tous les manuscrits; leur contexture rythmique et musicale nous les fait croire très anciennes, et nous les considérons comme appartenant à l'époque pré-notkérienne.

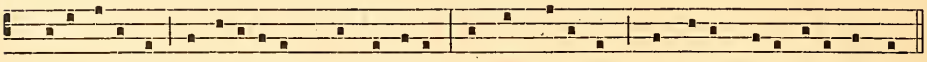
II. Le texte manuscrit se trouve en nombre de prosaires; le *Repertorium hymnologicum*, de l'abbé Ulysse Chevalier, indique plusieurs manuscrits à Paris, à Londres, dans les bibliothèques départementales, etc. Le texte que nous donnons ici est celui du Ms. Lat. Bibl. Nat. 14.452, fol. 139 r° et suiv.

III. *a)* On trouvera également, dans le *Rep. hymn.* cité ci-dessus, la liste des missels qui ont conservé ces proses et des auteurs qui en ont publié le texte littéraire.

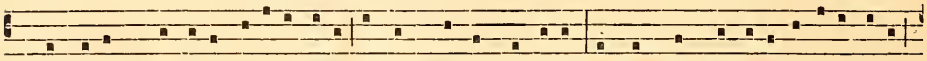
b) Le texte musical des trois premières de ces proses est publié dans les *Variæ preces*..., etc. (Solesmes, 1892), pp. 52 et suiv. La quatrième est, croyons-nous, inédite.

IV. Peu de variantes, et toutes sans intérêt particulier, avec les autres manuscrits.

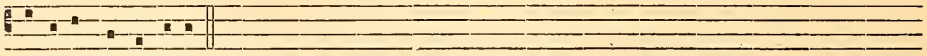
PREMIER DIMANCHE DE L'AVENT



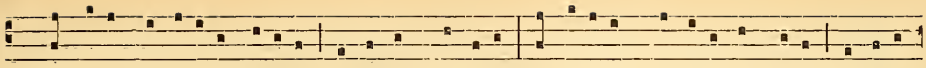
1. Salus e-terna, inde-fici- ens mundi ui-ta, Lux sempi-terna et redempti- o uere nostra,



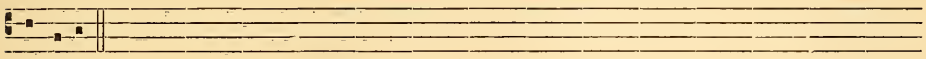
2. Condo-lens humana pe-rire secla per temptantis numina, Non linquens excelsa, adisti ima



propri- a clementi- a.

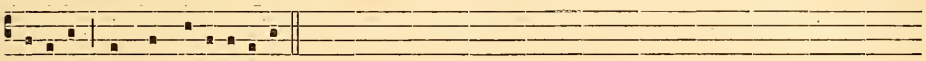


3. Mox tu-a spontane-a gra-ti-a assumens humana, Que fu- erant perdi-ta omni- a saluasti

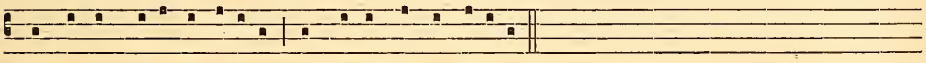


terre- a,

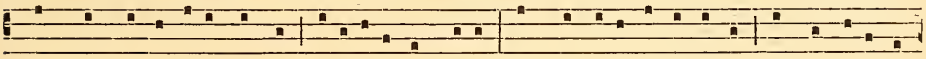
4. Fe-rens mundo gaudi- a ; tu animas et corpo-ra, Nostra, Christe, expi- a, ut posside- as



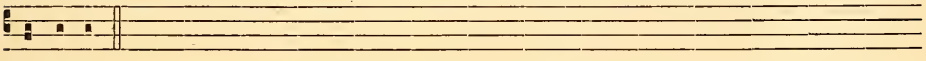
luci-da nosmet habi-tacu-la.



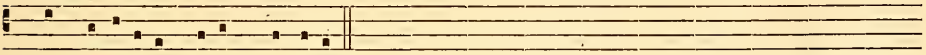
5. Aduentu primo iusti- fica, In se-cundo nos libera.



6. Ut, cum facta luce magna, iudi-cabis omni- a, Compti sto-la incorrupta nosmet tu-a sub-

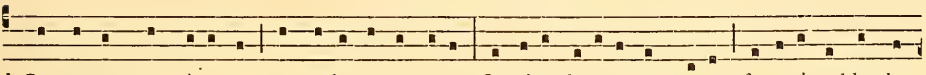


sequamur

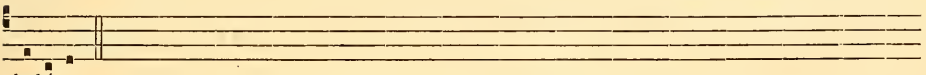


7. Mox uesti-gi-a quocumque ui-sa.

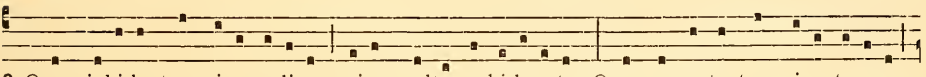
DEUXIÈME DIMANCHE DE L'AVENT



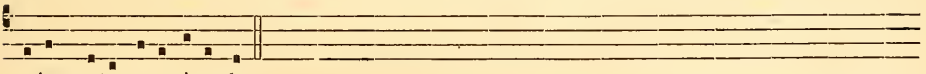
1. Regnantem sempi-terna per secla susceptu-ra, Conci-o deuo-te concrepa, facto-ri reddendo



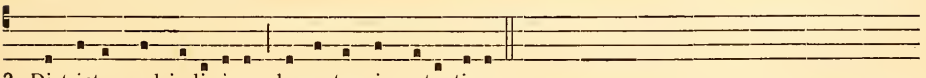
de-bi-ta.



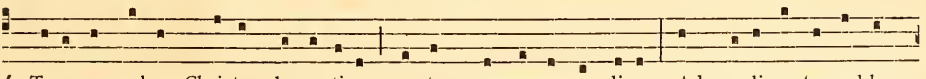
2. Quem iubi-lant agmina ce-lica, ei-us uultu exhi-lara-ta ; Quem expectant omni- a terre-a,



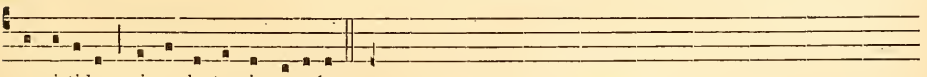
e-ius nutu examinanda :



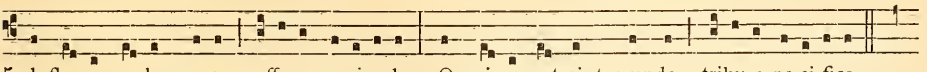
3. Districtum ad iudi-ci- a, clementem in potenti- a.



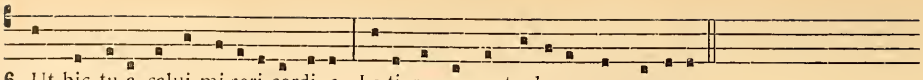
4. Tu-a nos salua, Christe, clementi- a, propter quos passus es di-ra ; Ad po-li astra suble-



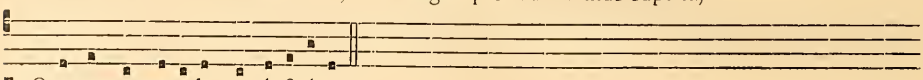
ua ni-tida qui sorde tergis secu-la.



5. Influ- a, sa- lus ue-ra, effuga pe-ricu-la, Omni- a ut sint mundo tribu-e pa-ci-fica.

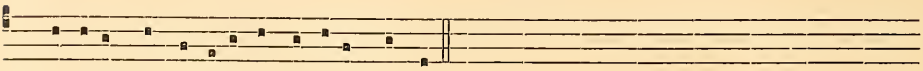


6. Ut hic tu-a salui mi-seri-cordi- a, Le-ti regna post ade- a-mus supe-ra,

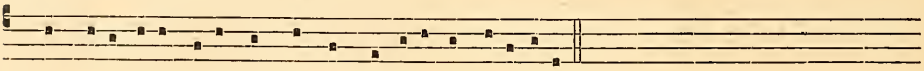


7. Quo regnas secu-la per infini-ta.

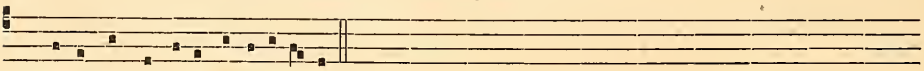
TROISIÈME DIMANCHE DE L'AVENT



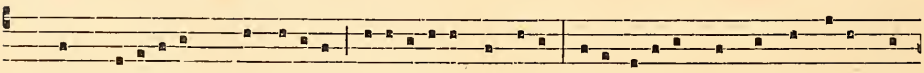
1. Qui regis sceptra forti dextra so-lus cuncta.



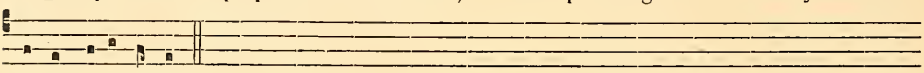
2. Tu plebi tu-am ostende magnam exci-tando potenti-am.



3. Presta do-na illi sa-luta-ri- a.

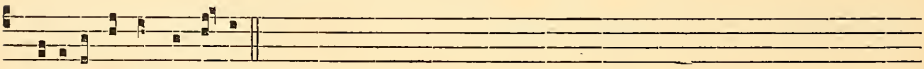


4. Quem pre-dixe-runt prophe-tica ua-tici-ni-a, a clara po-li re-gi-a in nostra Jhesus mit-

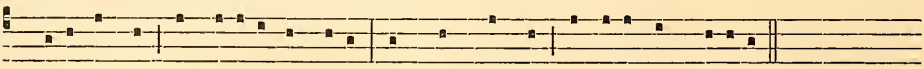


te Do-mine, arua.

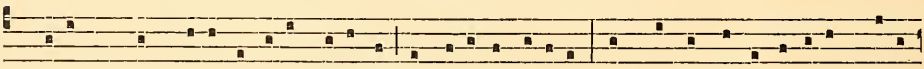
QUATRIÈME DIMANCHE DE L'AVENT



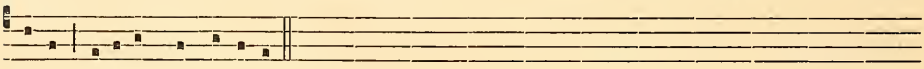
1. Iu-bilemus omnes u-na



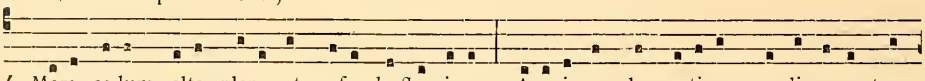
2. De-o nostro, qui cre- auit omni- a, Per quem cuncta condi-ta sunt secu-la.



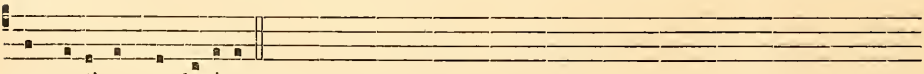
3. Ce-lum, quod plu-rima luce coruscat et diuersa syde-ra; Sol mundi scema, nocti-um, decus



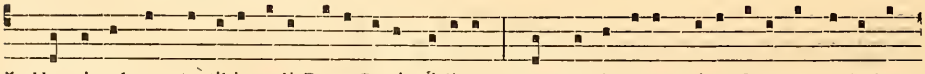
luna, ce-tera splendenti- a;



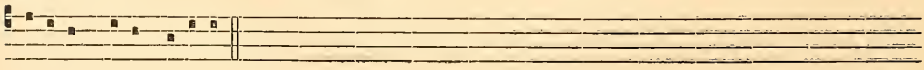
4. Mare, so-lum, alta, plana et profunda flumi-na; A-e-ris ampla spa-ti- a, que discurrunt a-



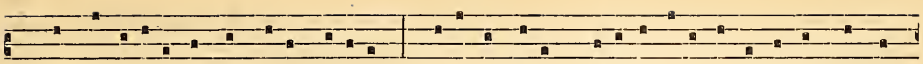
ues, uenti atque pluui- a.



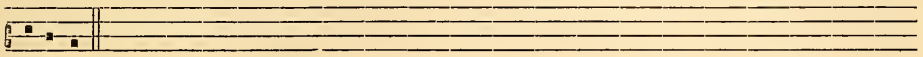
5. Hec simul cuncta tibi so-li De- o Patri mi-li-tant. Nunc et in euum sine fine per secla laus



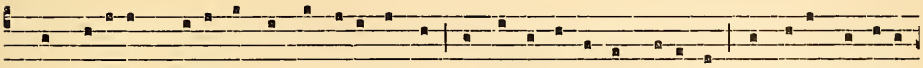
e- orum tu-a glo-ri- a.



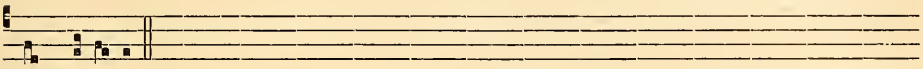
6. Qui pro salute nostra pro-lem uni-cam Pa-ti in terram mi-sisti sine culpa sed ob nostra



de-licta.



7. Te, Trini-tas, precamur, ut corpora nostra et corda re-gas et prote-gas, et dones pecca-to-



rum ueni- am.

Bref, la première fête de l'année liturgique, les préliminaires mêmes de la Nativité ont tout d'abord inspiré les vieux chantres de la foi chrétienne. Les pièces que l'on vient de lire sont parmi les plus anciennes que nous connaissions ; la muse de l'Eglise a donc balbutié ses premiers sons pour chanter les prémices du grand mystère qui a renouvelé la face du monde et a relevé l'humanité coupable de la faute de notre premier père. Coïncidence curieuse ! Dans le *Charakan*, c'est-à-dire dans l'hymnaire arménien, les chants de la Nativité attribués au fameux poète historien de l'Arménie, Moïse de Khorèn, sont aussi dans les plus anciens du recueil : comme si en Occident et en Orient, la même pensée avait inspiré ces premiers artistes du christianisme.

*
* *

LA NATIVITÉ

L'histoire musicale de la Nativité est une des plus séduisantes questions qui se viennent offrir à notre imagination. On sait si la religion chrétienne aime pourtant à multiplier dans la vie de l'homme les jours d'allégresse en lui remettant en l'esprit les mystères joyeux et les mystères glorieux de sa foi, et c'est là un charme toujours renaissant du christianisme, alors que les religions antiques se plaisaient à faire peser sur l'humanité courbée et tremblante le joug de la fatalité : depuis la venue de son Fils sur la terre, Dieu sourit à l'homme.

Il a souri dès le premier jour, quand l'étoile miraculeuse guida les bergers et les Mages en Bethléem pour les amener autour d'une crèche où l'enfant Jésus, celui que, disent les poètes orientaux, « les cieux ne peuvent contenir, et devant qui les Séraphins eux-mêmes se couvrent, en tremblant, de leurs ailes », où l'enfant Jésus reposait.

Voici donc, brièvement indiqués, les tournants de cette histoire musicale de la Nativité. Dans les plus anciens graduels sangalliens, nous avons l'office complet de Noël, c'est le premier terme de ce développement ; d'abord, la messe qui se célébrait *in primo gallicinio*, puis la seconde messe *in primo mane*, et enfin la messe du jour *in die ad publicam missam* : le *Graduel* de Solesmes les reproduit note pour note ; seulement, le Moyen-Age chantait des versets d'offertoire que nous n'avons malheureusement pas conservés.

Nous n'avons rien dit des hymnes que l'Eglise a retenues pour célébrer la fête de Noël, car il est, croyons-nous, bien difficile de se prononcer sur

l'authenticité, non du texte, mais des mélodies qui y sont attachées, et, de suite, nous rappellerons le grand nombre de pièces tropées que l'imagination des poètes chrétiens a conçues pour célébrer dignement la nativité du Christ. On sait que dans certaines églises, le troisième ou le quatrième répons du troisième nocturne de Noël était le suivant : *Descendit de celis missus ab arce Patris. Introïuit, per aurem Virginis, in regionem nostram, indutus stola purpurea. Et exiuit per auream portam, lux et decus uniuerse fabrice mundi.* Or, sur les deux derniers mots de ce répons on a, dès le IXe siècle sans doute, composé un trope appelé à une singulière fortune, qui se retrouve dans un grand nombre de manuscrits : ce sont les tropes qui sont connus sous le nom de *fabrice mundi.* Les manuscrits sangalliens nous ont en outre conservé pour la fête de la Nativité, à l'introït, des tropes tels que le *Hodie cantandus est nobis puer quem gignebat ineffabiliter...* Au *Kyrie*, le trope *Clemens rector, eterne pater immense...*, etc. La matière est longue, et nous la bornerons là.

A côté des tropes, les proses sollicitent notre attention : la plus célèbre est, on le sait, le *Letabundus* dont nous avons déjà parlé. Mais avant le poète anonyme dont cette prose est l'œuvre, d'autres, dès l'époque notkérienne, avaient déjà chanté la Nativité du Christ. Nous en possédons un grand nombre se rapportant à notre fête, et ci-après, nous en publions deux, l'une de Notker lui-même, l'autre d'Adam de Saint-Victor.

NOEL

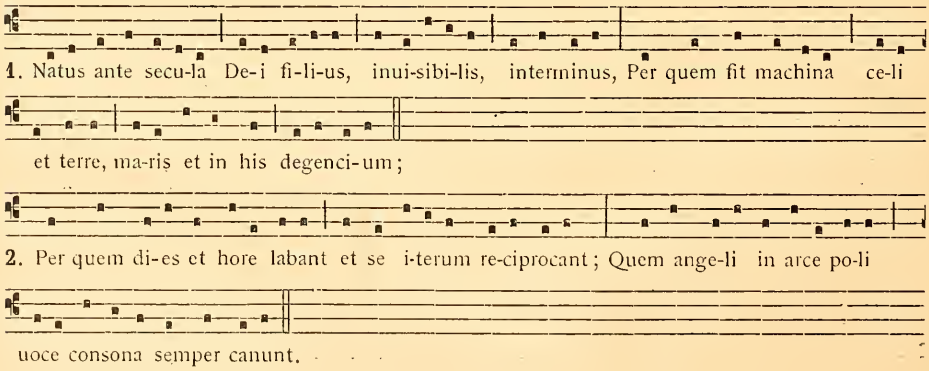
A LA MESSE DE MINUIT

I. La prose suivante est attribuée à Notker Balbulus par un texte d'Ekkehard. *Rythmi de sancto Othmaro.* Attribution adoptée par le Père Schubiger et par l'abbé U. Chevalier.

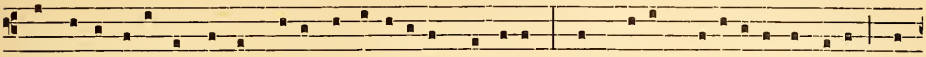
II. Quelques manuscrits sont indiqués dans le *Rep. hymn.* Nous avons suivi un texte du XIIe siècle en notation messine diastématique pris dans un manuscrit de Saint-Thomas de Leipzig.

III. *a)* On trouvera dans le *Rep. hymn.* la liste des missels qui ont conservé cette prose et des auteurs qui en ont publié le texte littéraire.

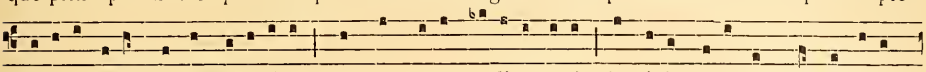
b) Le texte musical a été publié d'une façon très défectueuse par le Père Schubiger dans les exemples qui sont en appendice de son Histoire de l'Ecole de chant de Saint-Gall.



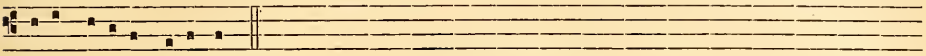
3. Hic corpus assumpserat fragi-le, sine labe o-rigina-lis criminis, de carne Ma-ri-e uirginis,



quo primi pa-rentis culpam Eueque lasciui- am tergeret. Hoc pre-sens di- ecula loqui-tur pre-



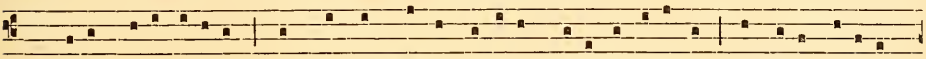
lucida adaucta longi-tudine, quod sol ue-rus radi-o su-i luminis ue-tustas mundi depu-



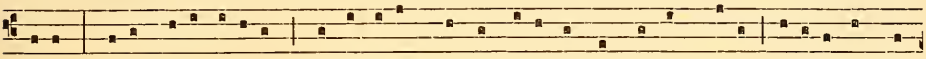
le-rit geni-tus tenebras.

4. Nec nox uacat noui side-ris luce, quod Magorum ocu-los terru- it sci- os ; Nec gregum magis-

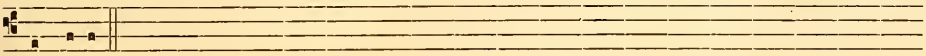
tris defu- it lumen, quos prestrinxit cla-ri-tas mi-li-tum De- i.



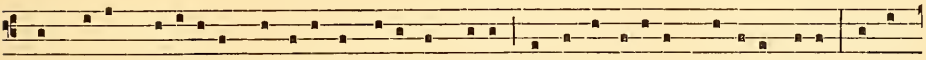
5. Gaude, De- i genitrix, quam cir-cumstant obstetricum uice continentes ange-li glo-ri- am



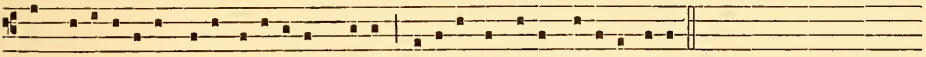
De-o. Christe, Patris uni-ce, qui humanam nostri causa formam assumpsisti, re-foue suppli-



ces tu-os ;



6. Et quorum parti-cipem te fore digna-tus es, Jesu, dignanter e-o-rum suscipe preces. Ut ip-



sos diui-ni-ta-tis tu- e parti-cipes, De-us, face-re digne-ris, unice De-i.

NOËL

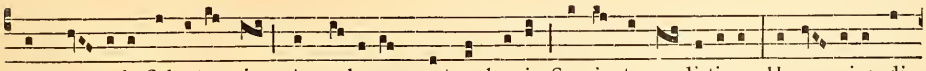
A LA MESSE DU JOUR

I. La prose suivante est formellement attribuée à Adam de Saint-Victor par les sources les plus sûres, et sa présence dans le *Graduel Victorin* 14.452 confirme cette attribution.

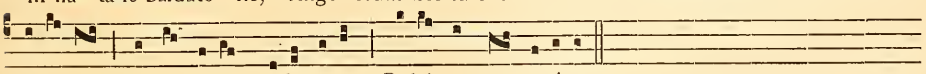
II. Nous publions le texte de ce même graduel prosaire.

III. *a)* Cette prose est éditée dans les *Œuvres poétiques d'Adam de Saint-Victor*, par Léon Gautier (Paris, 3e éd., 1894).

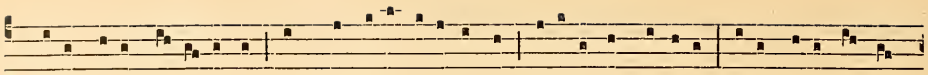
b) Le texte musical est inédit, mais sera très prochainement publié dans notre édition des *Œuvres poétiques et musicales d'Adam de Saint-Victor*, en collaboration avec l'abbé Misset.



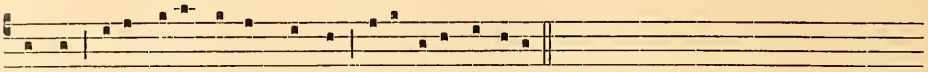
In na- ta-le Saluato- ris, Ange-lorum nostra cho-ris Succinat condi-ti- o : Harmo-ni-a di-



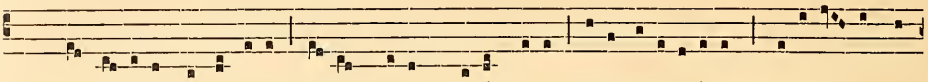
uerso-rum, Sed in unum redactorum, Dulcis est conne-xi- o.



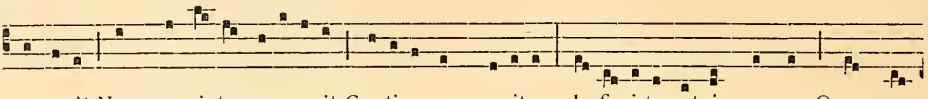
2. Fe-lix di-es ho-di- ernus, In quo Patri co-e-ternus Nascitur ex Virgine! Fe-lix di-es et io-



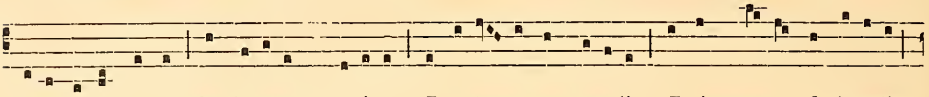
cundus! Illustra-ri gaudet mundus Ve-ri so-lis lumine.



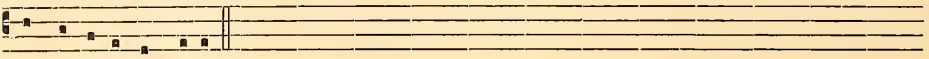
3-4. Ne pe-ri-ret homo re- us, Re-dempto-rem mi-sit De- us Pater unigeni-tum; Vi-si- ta-uit quos



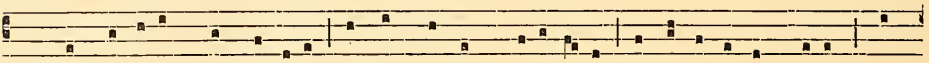
amauit Nos-que ui- te reuocauit Gra-ti-a, non me-ritum. In-fi-ni-tus et immensus Quem non



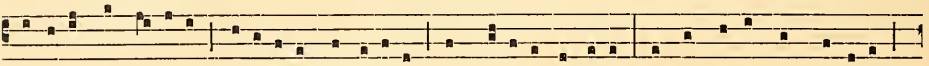
capit ullus sensus Nec locorum spa-ti- a Ex e-terno tempora-lis Ex immenso fit loca-lis



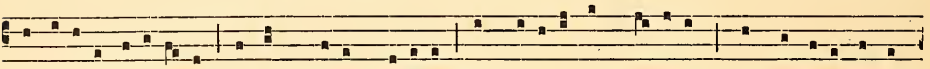
Ut restauret omni- a.



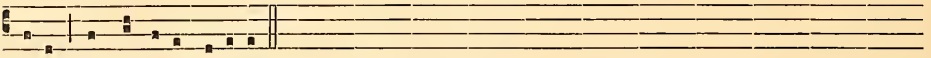
5-6. Non peccatum, sed pecca-ti Formam sumens, uetusta- ti Nostre se contem-pe-rat : Im-



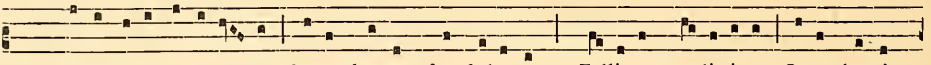
morta-lis se morta-li, Spi-ri-ta-lis corpora-li, Ut natu-ra confe-rat. Sic concurrant in persone



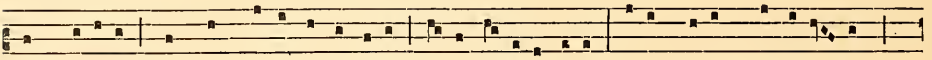
Singula-ris uni- one Verbum, ca-ro, Spi-ri-tus. Ut natura non mute-tur Nec persona gemi-



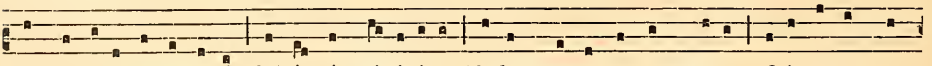
netur, Sed sit una penitus.



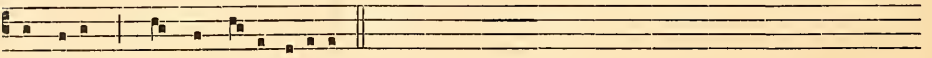
7-8. Tante re- i sacramentum La-tet hostem fraudulentum : Falli-tur ma-li-ti- a. Cecus hostis



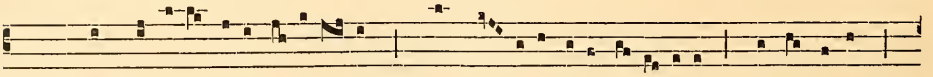
non presagit Quod sub nube carnis agit De- i sa-pi-enti- a. Huius nodum sacramen-ti



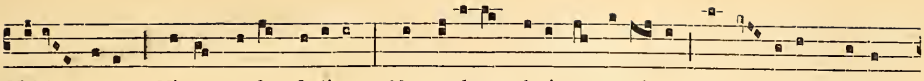
Non subti-lis argumenti, Soluit inqui-si-ti- o. Modum nosse non est meum : Scio tamen pos-



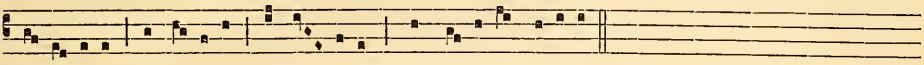
se De-um Quod non capit ra-ti-o.



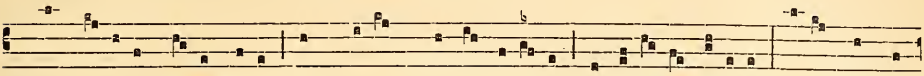
9-10. Quam subti-le De- i consi- li- um! Quam sublime re- i miste- ri- um! Virga flo-rem,



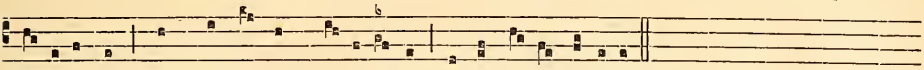
Vel-lus ro-rem, Virgo pro-fert fi- li-um. Nec pudorem lesit concepti- o ! Nec ui- rorem flo-ris



emissi- o ! Conci-pi- ens Et pa- ri-ens Compa-ra-tur li-li- o.

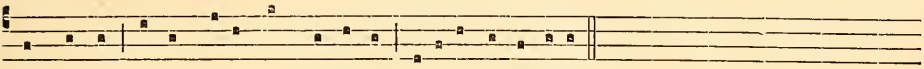


11. O Ma-ri- a, stella ma-ris, Post De- um spes singu-la-ris Naufragantis secu-li, Vide quam nos

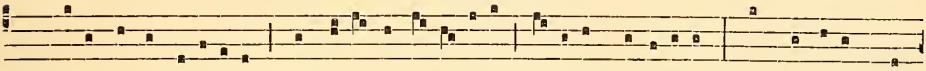


fraudu-lenter. Quam nos ne-cant ui- o-lenter Tot et ta- les emuli.

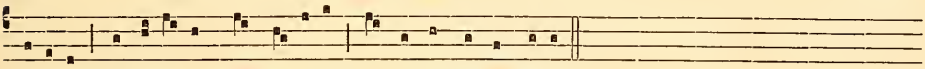
12. Per te, uirtus nobis detur ; Per te, mater, exturbetur Demonum superbi- a ; Tu-e pro-li nos



commenda Ne nos breui, sed tremenda Fe-ri- at sententi- a.



13. Jhesu, noster saluta-ris, Qui prudenter o-pe-ra-ris Sa-lu-tis miste-ri-um, His qui colunt hanc



na-talem Da salu- tem tempo-ralem, Da perhenne gaudi- um.

Avec Adam de Saint-Victor, nous abordons le plein Moyen-Age. Dans notre étude sur le *Letabundus,* nous avons publié le texte d'une traduction française de cette prose, nous avons également cité d'autres chansons de Noël. Vraisemblablement, à la même époque, au XIIIe siècle, à côté des chansons de Noël, durent se former dans la langue populaire les véritables noëls, dont le XVe et le XVIe siècle, ainsi que nous le pouvons croire, virent la grande prospérité.

Les noëls fleurirent surtout dans nos provinces ; ils formèrent une littérature des plus riches, mais ne furent jamais que la dégénérescence populaire des proses liturgiques que le Moyen-Age avait créées en ses heures d'inspiration féconde, et c'est aux proses que nous reviendrons pour les étudier aux principales fêtes de la foi.

PIERRE AUBRY.

ÉTUDE PALESTRINIENNE

COMMENT ON COMPOSAIT UNE MESSE AU XVIe SIÈCLE

Le motet « Quæramus cum pastoribus » de Jean Mouton et la messe « Quæramus cum pastoribus » de Moralès.

On trouvera dans le corps du présent journal un article de M. Michel Brenet sur Jean Mouton, à propos d'un motet découvert par lui, et dont tous les mo-

tifs ont servi au grand compositeur espagnol Moralès, pour construire sa belle messe *Quæramus cum pastoribus* à 5 voix.

L'étude comparée du motet et de la messe nous permet d'analyser assez exactement les procédés de composition dont se servaient les maîtres primitifs et d'arrêter certains points de doctrine nécessaires à tout compositeur religieux.

Depuis longtemps nous sommes hantés par trois idées dictées par l'intuition, ce qui ne leur donne guère de valeur auprès des savants mais que nous ne désespérons pas de voir ériger en doctrines :

1° Que la musique est issue du mouvement, du geste, qu'elle en est l'expression sonore;

2° Qu'elle est une langue, composée de mots musicaux, enchaînés les uns aux autres, formant des phrases régies par une syntaxe mystérieuse encore, appelée à accuser l'intensité expressive du geste;

3° Qu'elle n'est qu'une pure *enluminure* sonore (bien que le mot enluminure évoque une idée de couleur), revêtant la parole, l'exaltant sans chercher à en rendre le sentiment autrement que par l'harmonieux assemblage des nombres. Il n'est ici, bien entendu, question que de la musique antérieure à l'invention de la *basse chiffrée*, qui a introduit le sentiment en musique et l'a du coup fait tomber des hauteurs où elle planait immatérielle dans les dernières aberrations du réalisme, du *vérisme* musical.

D'après nous, la musique issue du *geste*, première manifestation de l'homme primitif, de l'enfant au berceau, qui avant de savoir parler, se fait comprendre par gestes et chante, est *certainement* antérieure à la parole et encore plus à la poésie dont on s'acharne à la vouloir faire sortir.

J'avoue que ma théorie est subversive et qu'elle heurte de front bien des idées reçues; je la donne pour ce qu'elle vaut. Tirons-en donc des conséquences au point de vue musical religieux et particulièrement à propos du motet et de la messe qui nous occupent.

Les RR. Pères Bénédictins ont, certes, fait une découverte admirable en nous révélant le *rythme oratoire* et en en faisant découler tout le système de leur réforme grégorienne; mais, pour moi, ils n'ont point été assez loin. Non seulement la mélopée grégorienne est régie par les lois du *rythme oratoire*, mais elle contient en elle-même le rythme, ayant, comme le discours, ses mots, ses accents, ses périodes, et les syllabes accentuées du texte revêtu ne sont pas celles qui animent le chant, les accents des syllabes musicales étant les seules conductrices du mouvement, les seules arêtes de la mélodie, comme les élans, les ictus, les efforts, appelez-les comme vous voudrez, du geste plastique, du travail appliqué, de la danse, sont la vie du mouvement. D'où le système des timbres, permettant les perpétuelles substitutions de textes différents à une mélodie type, dont (comme nous le recommande bien Gui d'Arezzo) on ne doit jamais perdre de vue le rythme primitif, afin de corriger les défectuosités que pourrait amener le conflit entre les syllabes accentuées du nouveau texte appliqué et les syllabes accentuées du pur texte musical, dont on doit toujours observer les lois. On ne peut donc plus clairement dire que la musique prime le texte. Où sont donc les belles théories de l'interprétation sentimentale? La combinaison des sons et leurs proportions arithmétiques ne sont pas plus expressives que les couleurs du prisme; elles exaltent la parole, comme

les autres colorent la ligne, mais elle ne sont que matière pure au service de l'artiste, d'où leur impersonnalité, leur immatérialité, qualités si précieuses en matière de chant religieux, la cantilène liturgique n'étant qu'un ensemble de lignes, complément, dans la cathédrale, des lignes de l'architecture, de l'éblouissante coloration du vitrail. Du reste l'histoire de la mélodie religieuse est là pour nous donner raison.

*
* *

La théorie de la mélodie chrétienne, née dans les catacombes, revêtant modestement de quelques flexions la corde de récitation des psaumes et allant se florissant jusqu'aux jubilus les plus exaltants, est, certes, très séduisante, mais la musique a existé avant elle, et l'antiquité grecque, hébraïque, orientale, est là pour nous dire autre chose.

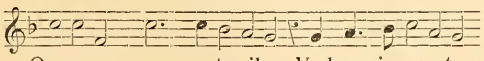
Il est maintenant prouvé que la musique antique a eu sa part dans la formation de nos cantilènes, et l'Orient de son côté a apporté cette mélodie perpétuelle, cette variation infinie où l'homme chante, sans le secours d'aucun texte, de longues vocalises, appelées à souligner chacun de ses gestes et à distraire sa mélancolie.

C'est donc le *geste*, premier facteur d'expression, qu'il faut considérer comme le père de la musique, et non le *mot*; de là tout un système de déductions qui nous conduira à prouver que la musique doit être une *exaltation du mouvement* et qu'elle doit nous *suggérer* un sentiment sans *l'exprimer*. Qu'un même thème peut revêtir les textes les plus différents sans pour cela perdre ses qualités; que purement instrumental il peut évoquer pour nous les choses les plus diverses et réveiller en nous des sensations d'ordre les plus opposés, tel le larghetto de la symphonie en *la* où Beethoven voyait, si je ne me trompe, un cortège nuptial, et où M. Thiers et toute sa génération ont vu une marche funèbre, le vieil homme d'État l'ayant demandée à ses funérailles.

L'analyse de la messe de Moralès nous prouvera la façon dont un maître du XVIe siècle envisageait les thèmes générateurs de son œuvre et le peu de part qu'il semblait mettre à sa composition, toute sa force de création n'existant que dans l'effort d'écriture, sa personnalité d'invention mélodique était nulle ou à peu près. Voici l'analyse de l'œuvre.

*
* *

Le motet de Mouton, générateur de la messe de Moralès, contient plus de douze formules mélodiques dont plusieurs sont d'une musicalité excellente et qui toutes réapparaissent au cours de la messe du vieux maître espagnol, s'entrecroisant, se répondant, laissant à l'invention de l'artiste une part très minime, la réduisant à quelques contresujets et remplissages insignifiants, au point qu'on peut dire que Mouton est l'inventeur et Moralès l'arrangeur, si comme à l'époque moderne on ne juge un musicien que sur les qualités plus ou moins expressives de sa mélodie. Voici ces thèmes et leurs apparitions successives principales au cours de la messe. Appelons le thème A :

A 

Queramus cum pas-to-ribus Verbum incarnatum.

Ce thème est le grand thème générateur de la messe à qui il donne son nom, il revient plusieurs fois dans la seule partie de ténor, revêtant beaucoup de fragments du texte de la messe. Je le croyais autrefois seul inspiré d'une prose populaire, attribuant à l'invention de Moralès les admirables contresujets qui vont suivre et qui tous sont empruntés au motet de Mouton. Celui-ci allié au thème précédent fait tous les frais du premier *Kyrie*. Nommons-le thème B.

B

Verbum incarnatum. No-e, no- e, no-e.

Chez Moralès, comme contresujet du premier *Kyrie* il apparaîtra sous cette forme enrichie :

Ky- ri- e e-ley- son, Ky- ri-e e- ley- son.

Ses réapparitions seront innombrables, traité qu'il sera comme second thème générateur. Tandis que le thème A chantera simultanément le *Kyrie*, le *Et in terra pax*, le *Patrem omnipotentem*, le *Sub Pontio Pilato*, le *Et vivificantem*, le *Sanctus*, l'*Hosannah*, transformé en trois temps,

Hosannah in ex- celsis.

l'*Agnus Dei*, le *Qui tollis peccata mundi*, le *Miserere nobis* et le *Dona nobis pacem*, et j'en passe, son contresujet ne paraîtra pas moins de trente fois dans la seule partie de deuxième basse sur les textes les plus divers et sans varier beaucoup sauf à l'*Hosannah* sous cette forme contractée :

Hosannah in ex- cel- sis.

et à l'*Agnus Dei* avec cette finale expressive différente :

Agnus De- i.

Mais là ne s'arrêtent pas les emprunts de Moralès.

Nous trouvons dans Mouton, comme thème initial de la seconde période de la première partie de son motet, le thème suivant :

C

Quod tu vides in stabu-lo.

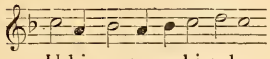
Ce motif servira de thème du *Christe eleison* à Moralès.

Ténor :

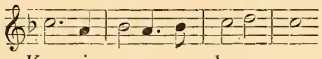
Christe e- ley- son.

Il en jouera fort peu, le réservant pour son seul *Christe eleison*.

Tout autre sera l'emploi du beau thème emprunté au motif initial de la deuxième partie du motet de Mouton, que nous appellerons thème D :

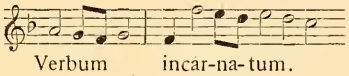
D 
U-bi pascas u-bi cubes.

Ses apparitions et transformations sont innombrables au cours de la messe, nous le trouvons surtout comme thème du troisième *Kyrie* :

Ténor : 
Ky- ri- e e- ley- son

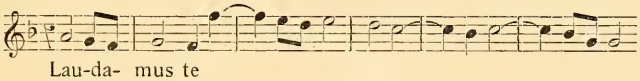
comme thème du *Domine Deus*, du *Qui tollis peccata mundi*, du *Et ascendit in cœlum*, du *Cujus regni*, du *Pleni sunt*, du *Benedictus*, page exquise, qu'il anime tout entier, enfin du *Qui tollis peccata mundi*, du second *Agnus* à rapprocher de celui du *Gloria*.

Mais là ne se bornent point encore les emprunts de Moralès au motet du vieux maître français. Un thème d'une grande élégance a un rôle important dans la messe, il est emprunté au troisième membre rythmique ou incise du thème initial même du motet, thème E :

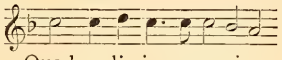
E 
Verbum incar-na-tum.

Il apparaît une première fois dans le premier *Kyrie eleison*.

Puis au *Laudamus te*, qu'il exprime magnifiquement avec son long jubilus :

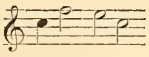
Soprano : 
Lau-da- mus te

Puis au *Sanctus*, où il est aussi merveilleusement à sa place, enfin au second *Agnus* à six voix, où semblent se donner rendez-vous les thèmes les plus importants de la partition. Ce thème est toujours réservé aux soprani. Mais là ne se bornent pas encore les emprunts de Moralès. Le thème F :

F 
Quod audis in prese-pi-o

a aussi son rôle, nous le trouvons au *Propter magnam* du *Gloria*, au *Et resurrexit tertia die* du *Credo* et enfin à l'*Agnus Dei II* à quatre voix dont il est le thème générateur.

Nous ne sommes point encore arrivés au bout ; un thème qui dans Mouton a une grande importance,

G 
no-e, no-e

est également à Moralès, qui le varie à la façon de Mouton lui-même. Il sert

notamment de contresujet au troisième *Kyrie* et à une belle alternance de parties sur le *Qui locutus est* du *Credo*.

CH. BORDES.

(A suivre.)

ALLOCUTION

prononcée à la Messe annuelle de l'Avent à Saint-Gervais

Mesdames, Messieurs,

La *Schola Cantorum*, en me priant de prendre la parole aujourd'hui, a voulu remplir un devoir envers moi qui ai été, dit-elle, un parrain de la première heure de l'œuvre de Saint-Gervais et à qui revenait de droit, paraît-il, l'honneur de vous adresser la parole et vous dire, en peu de mots, les phases que, depuis bientôt dix années, l'œuvre a traversées, ses développements, son avenir. Certes, d'autres personnalités, plus autorisées, auraient dû prendre ma place ici, mais puisqu'il faut m'exécuter, je serai bref et, si je ne parle pas en musicien disert, je parlerai du moins en ami de l'œuvre, heureux de ses progrès, sûr de son avenir, fier du bon renom qu'a acquis notre vieille église et soucieux de sa bonne renommée.

En 1892, il n'était point alors question de *Schola*, on eut la pensée d'utiliser, pour des exécutions musicales, ces tribunes du transept, d'où tant de chants merveilleux se sont échappés depuis. Quelques exécutions avec orchestre avaient eu lieu au chœur, celles-là devaient attirer la foule et lui révéler l'admirable acoustique de notre belle église et aussi les initiatives tenaces, qu'il était bon d'encourager. De Palestrina, on ne parlait qu'à voix basse, comme d'une terre promise où il ne faisait pas bon de s'aventurer, pleine de pièges vocaux, tant on se plaisait à représenter cette musique comme *inchantable* et d'interprétation délicate. Deux hommes, un jour, se répondirent d'une tribune à l'autre, s'écoutèrent mutuellement du sol de l'église, c'étaient MM. Tiersot et Bordes, notre distingué maître de chapelle; l'épreuve fut concluante, l'acoustique était mystérieuse, admirable, les tribunes étaient utilisables et partant, un projet d'exécution fut résolu entre les deux musiciens. Cette exécution devait être celle du monumental *Stabat* de Palestrina, coup d'audace, s'il en fut, qui éclata dans Paris comme un coup de foudre et qui, par le fait même de la nouveauté de la chose, amena ici, le Jeudi saint de 1891, une telle foule, que l'église fut trop petite pour vous contenir tous.

Le *Stabat* de Palestrina, auquel était venu s'ajouter le *Miserere* d'Allegri, fut exécuté par deux chœurs, composés d'éléments hétéroclites, rassemblés au hasard des bonnes volontés, celles-ci à toute épreuve, et sur les deux tribunes de l'église; M. Tiersot dirigeait un chœur, M. Bordes, l'autre (disposition inutile, l'élévation des tribunes ne permettant pas de discerner convenablement l'alternance). Dès lors, la musique palestrinienne avait le droit de cité à Paris, où elle n'avait point encore su s'implanter, malgré les efforts des précurseurs du mouvement de Saint-Gervais, les Choron, les prince de La Moskowa, les Niedermeyer, les Bourgault-Ducoudray, qui tous avaient cédé à la peine devant la quasi-indifférence de leurs contemporains. Qu'allait-il advenir, cette fois ? M. Bordes, avec un rare bonheur, conclut que la première des choses était de rendre cette musique vivante et qu'au lieu de la chanter en concerts spirituels, soit

à l'église, soit au concert, avec des recherches d'effets plus ou moins justes, il fallait la rendre à la liturgie et nous la restituer vivante et orante à la fois. Il passa un hiver entier en communion directe avec les œuvres des primitifs, les transcrivant, les animant de nuances, d'indications de mouvements. Le fruit de ces recherches fut d'abord : 1° la *Semaine sainte de Saint-Gervais*; 2° l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs*.

Par l'audition, comme par la publication, il fallait rendre cette musique populaire, et cela se fit comme il l'avait prévu, comme une chose toute naturelle, tant ces immortels chefs-d'œuvre avaient gardé de vie, d'allégresse en eux, malgré le sommeil où les avaient plongés leur notation surannée et leur quasi-oubli! Le succès de la première Semaine sainte, point n'est besoin de le rappeler, il fut considérable, on y vint par mode, on y vint par curiosité, par réel entraînement, le fait est que l'église ne désemplit pas pendant les trois jours saints ; ce fut merveille de voir l'élan imprimé et déjà de discerner l'avenir gros de conséquences que cela nous réservait. Deux effets découlèrent par la seule force des choses : 1° la création d'une société d'exécution ; 2° la création d'une œuvre de maîtrise, qui devait plus tard se fusionner dans la *Schola* et dont j'eus l'honneur d'être le premier directeur spirituel.

La création de la société d'exécution, elle se fit d'elle-même. Soixante-dix choristes, divisés en deux chœurs, avaient pris part à la première Semaine sainte. Quarante environ acceptèrent les propositions modestes de M. Bordes, dès lors la société des Chanteurs de Saint-Gervais existait. Leur première exécution, sous leur nom, fut la messe de la Pentecôte de l'année 1892, où ils exécutèrent, pour la première fois, la messe *Ave maris Stella* de Vittoria. Inutile de les suivre par la suite, désormais nous savons leur histoire.

Quant à la création de l'œuvre de la maîtrise proprement dite, elle ne fut pas sans rencontrer des difficultés de toutes sortes; les enfants pris de ci, de là, au Conservatoire, dans les écoles communales, nous échappaient; astreints aux seuls cours de musique, ils étaient difficilement disciplinables. (Je dois dire que dans ces conditions, mon rôle de directeur spirituel *me fut léger*...) C'est alors que M. Bordes eut la pensée de fonder une école où les enfants recevraient, avec l'éducation musicale, une formation professionnelle : la *Gravure de Musique*, projet qui vient seulement de se réaliser et qui mérite d'être étudié.

Pour y arriver, il fallait former un état-major, se réunir afin de fonder une œuvre de combat qui, armée de charité comme de courage, monterait bravement à l'assaut des préjugés, des routines établies dans les maîtrises et rayonnerait sur la France entière.

C'est alors qu'après avoir pressenti M. Guilmant, M. d'Indy et autres maîtres, et s'être assuré de leurs concours précieux et désintéressé, M. Bordes fonda la *Schola Cantorum*, il y a cinq années, sous la forme actuelle et ayant son plan de campagne bien défini, plan qu'elle poursuit avec une logique admirable dont elle ne s'est jamais départie. On vous a dit souvent ce qu'était la *Schola*, vous avez dans les mains son prospectus, ses buts et moyens d'action ; inutile d'y revenir, mais ce que l'on ne vous a pas dit, c'est avec quelle foi dans la Providence et avec quel peu de souci des questions matérielles, elle a été engendrée et elle fonctionne.

En entreprenant cette *Semaine sainte*, pour laquelle on avait mobilisé soixante-dix choristes payés, on partait sans ressources aucunes, sans souci de l'avenir, et celui-ci nous fut clément. Grâce au dévouement d'un grand journal de Paris qui, sans en être prié, s'intéressa à l'œuvre, les souscriptions furent lancées, et en quelques jours les registres se couvrirent de signatures et la caisse se remplit de cotisations.

L'œuvre de Saint-Gervais était à jamais fondée, sans société organisée, sans réserves, mais avec un passé artistique qui, lui, était garant de l'avenir. Pour la *Schola*, il en fut de même, comme il en avait été de même pour la publication de la belle collection : *L'Anthologie des Maîtres religieux primitifs*. Pour la *Schola* donc, en 1894, on partit aussi

sans ressources, on fonda un journal; dès l'année suivante, au printemps de 1895, on loua un local de plus de 2000 francs et l'on ouvrit une école. Les maîtres dont nous parlions tout à l'heure se firent un plaisir d'y enseigner; leurs classes furent suivies et chaque année les élèves accoururent plus nombreux, accusant le développement de l'œuvre qui devint considérable, sans s'enrichir pourtant. Riches, il eût fallu mettre de côté, économiser, se créer des obligations, ne plus oser : mieux valait rester pauvres et si la situation du moment donnait quelques ressources, dépenser ces ressources à de nouveaux développements, à de nouvelles créations. C'est ainsi que les publications se multiplièrent, que les locaux prirent de l'extension.

Aux élèves adultes externes s'ajoutèrent des enfants internes, recrutés aux quatre coins de la France, nourris, logés, instruits absolument aux frais de l'œuvre. Aux enfants, vinrent s'ajouter des jeunes gens, aux belles voix, tous boursiers de l'œuvre, entretenus, instruits, eux aussi, comme les enfants, à la *Schola*, et à ses frais. Il y a quarante bouches à nourrir, quarante bouches appelées à chanter la gloire de Dieu, à se bien pénétrer de la prière vocale, de son admirable chant grégorien et de toute musique, et voilà qu'à tout ceci, vient s'ajouter cet atelier d'apprentis graveurs, qui avait été un des tout premiers projets de l'œuvre ici, à Saint-Gervais, il y a huit ans et dont j'ai eu déjà à entretenir les fidèles du haut de cette chaire. Cet atelier fonctionne; il coûte, il rapportera peut-être un jour, dans un avenir lointain, comme rapporteront le bureau d'édition, les publications de l'œuvre. Car la *Schola* est une œuvre moderne, son champ d'action est vaste, ses moyens d'existence doivent être nombreux, mais, pour le moment, il faut vivre. Maintenant qu'elle a charge d'âmes, des boursiers à nourrir, qu'à la propagande artistique elle ajoute la propagande morale, elle a droit à être considérée comme œuvre de charité, aussi aurait-elle tort de ne pas se poser comme telle et en appeler à la générosité de ses amis. Allez, Messieurs, au numéro 11 et au numéro 15 de la rue Stanislas; certes, vous ne remarquerez pas un palais, mais vous y trouverez un foyer extraordinairement vivace, où l'on sent qu'il se fait des choses utiles et vivantes. Ce n'est pas encore grand comme le Conservatoire, mais cela peut le devenir un jour. Donnez donc, Messieurs, Mesdames, donnez de tout cœur, vous aurez procuré par là un peu de bien-être à vingt petits enfants populaires dont on rêve de faire des artistes, à de jeunes vocations musicales qui seront un jour chanteurs, organistes, maîtres de chapelle, auxquels leurs maîtres se dévouent sans compter.

Je vous en prie, Messieurs, Mesdames, aidez de vos deniers toutes ces initiatives. Je ne vous réponds pas que l'on thésaurisera avec vos offrandes, elles trouveront leur emploi, soyez-en sûrs. Elles serviront au développement constant d'une œuvre curieuse et féconde qui n'est encore qu'à ses débuts mais qui est riche d'avenir.

Abbé Noyer,

Premier Vicaire de Saint-Gervais.

MOIS MUSICAL

NOS FÊTES DE L'AVENT

Nos fêtes de l'Avent n'ont pas été, cette fois, servies par un temps clément, toutes les cataractes du ciel se déversaient sur les malheureux amis de la *Schola* qui osaient les affronter pour gagner aussi bien la salle de l'Institut Catholique que l'église Saint-Gervais, car il plut deux jours

sans désemparer, et combien ! ! ! Malgré le temps affreux qui sévissait, le grand amphithéâtre de l'Institut Catholique se remplit de nos invités, et ils ne le regrettèrent pas, car la soirée fut choisie et réussie en tous points. Après l'exécution du *Sanctus* de la messe *du Pape Marcel* de Palestrina, on écouta une allocution pleine d'à-propos et quelque peu courageuse de notre vénéré M. Guilmant. Le maître ne craignit pas, dans cette courte conférence, d'affirmer les devoirs du musicien laïque dans la poursuite du triomphe de l'idéal religieux en matière de chant, devoir qui consiste à *éclairer le clergé* et à l'aider à faire pénétrer l'idée chrétienne dans les masses par la voie de l'art. Libre de ses mouvements sur le seul terrain de la critique esthétique, le laïque doit avoir le droit de faire le procès de certaines tendances et de discuter même certaines questions.

Respectueux des conseils de l'Église, il a aussi sa façon d'envisager ses devoirs, et dans tout ce qui échappe à la question de *dogme pur*, il doit aider au triomphe de ce qu'il croit être la vérité. Si ces idées ont, paraît-il, été censurées par certains, beaucoup, et toute une pléiade de jeunes prêtres, au contraire, leur ont fait le succès qu'elles méritaient. En fait d'art religieux, *fuir le laïcisme* serait une faute, il nous a conduits aux pires erreurs, nous le savons, mais c'est pourquoi l'on doit de la reconnaissance à des hommes qui, comme Alexandre Guilmant et Vincent d'Indy, ont consacré une grande part de leur peine au service d'une aussi belle cause que celle de la restauration du vrai chant religieux.

La partie concertante de la soirée comportait d'admirables spécimens de la musique palestrinienne religieuse et profane, et, pour terminer, le magnifique *Cantique de l'Avent* de Schumann, qu'a chanté d'une façon remarquable Mlle El. Blanc, secondée par les chœurs. Quelle abondance mélodique, quel admirable sentiment *catholique* tout de charité ! C'est d'une inspiration superbe et touchante à la fois.

La messe du lendemain à Saint-Gervais n'a pas attiré, vu le temps, le monde que nous espérions réunir, la nef n'était qu'à demi pleine. La messe chantée était la *Messe Pontificale* de l'abbé Don Perosi, œuvre intéressante, extrêmement pratique pour les maîtrises même les plus modestes. L'orgue y tient peut-être une partie trop prépondérante.

La grande qualité de cette messe c'est que toutes les paroles s'y distinguent parfaitement ; par contre, par suite de l'isolement voulu des parties traitées plutôt en réponses constantes que simultanément, la polyphonie n'y est pas assez serrée. Le *Kyrie* est remarquable. A l'offertoire. l'*Ave Maria* à 4 voix de Palestrina, se détachant merveilleusement sur l'ensemble. Oh ! maître sublime, qui vous dépassera jamais ! Après l'évangile, courte allocution, qui fut très goûtée, de M. l'abbé Noyer, patron de la première heure de l'œuvre. Nous la publions ici même, c'est remercier trop peu l'honorable premier vicaire de Saint-Gervais, toujours prêt à nous être agréable, de cette marque d'estime et d'affection.

DÉPARTEMENTS

Rouen. — Depuis peu d'années que M. A. Dupré a fondé la Société chorale « l'Accord parfait », nous constatons à chaque audition de grands progrès d'art. M. Dupré, secondé dans ses répétitions par Mme Dupré et M. Marcel Dupré, organiste de Saint-Vivien, a monté, les années précédentes, *Elie* de Mendelssohn, *Rédemption* de César Franck, et diverses autres œuvres dans lesquelles il sait communiquer à tous ceux placés sous sa direction, la sincérité et la conviction qui les rendent plus belles encore et font qu'elles émeuvent si fortement.

Dimanche dernier, l' « Accord parfait » donnait une audition de l'oratorio de Haendel, *Le Messie*. L'interprétation en fut très belle par l'expression, la justesse et l'ensemble des voix. Les solistes ont été excellents et méritent les plus grands compliments pour aider à exécuter de telles œuvres.

L'air « Comblé d'outrages » a été chanté par Mlle Jeanne Chauvière dans un style admirable qui a produit une énorme impression.

Des chœurs de Palestrina et de Saint-Saëns ont été aussi remarquablement interprétés.

R. D.

Toul. — Nous apprenons avec plaisir que la fête de sainte Cécile a été l'occasion d'un nouveau triomphe pour la Société chorale de Toul la Sainte-Cécile. Il est vrai que le programme était de premier choix, puisqu'il comportait une messe de Vittoria, un *Alma Redemptoris* de Palestrina, et une œuvre à 4 voix de Paul Jumel : *O quam suavis*. Mais la qualité même des morceaux demandait une interprétation parfaite, et le succès complet de la Société nous prouve que cette exigence a été satisfaite. Aussi sommes-nous heureux de pouvoir la féliciter, elle et son habile directeur, M. Oury, et profitons-nous de l'occasion pour lui renouveler l'expression de toute notre sympathie.

Meaux. — On nous écrit de Meaux :

« La renaissance de la vieille musique religieuse palestrinienne devient un fait. C'est une manière de romantisme qui aura son succès comme l'autre. Les goûts s'épurent, les âmes s'élèvent. On commence à sentir qu'un compositeur mondain garde, dans son inspiration même mystique, des arrière-pensées de théâtre, ses scherzi ont des faux airs de cavatines; sa musique s'accompagne avec des cuivres. On ne voudrait plus que des violes et des harpes. On revient aux vieux auteurs qui composaient dans les cloîtres et vivaient comme des moines.

« Le 27 novembre, on célébrait au Grand Séminaire de Meaux la fête de la Médaille miraculeuse. Messieurs les Directeurs, prêtres de la Mission, ont l'orgueil bien légitime de cette solennité, qui leur appartient comme un souvenir de famille, le legs d'une sœur aînée. Dans la chapelle du Séminaire, d'un décor simple et beau, tendue de bleu, semé de chrysanthèmes blancs, les artistes religieux, et les religieux artistes, ont pu goûter le charme d'une belle musique bien exécutée. Le plain-chant de la messe était du plus pur grégorien, les chœurs de même goût, de même style; *Kyrie, Sanctus* et *Agnus* d'Antonio Lotti, un vieil auteur du XVIIIe siècle. Après la messe, une cantate à Marie Immaculée (Vidal), miniature d'inspiration à la fois antique et moderne, avec des phrases naïves comme un rythme de plain-chant et des élans d'un travail contemporain. Le salut fut un vrai triomphe pour ces virtuoses de vingt ans, qui chantent avec âme sans daigner avoir du talent. L'*Ego sum panis vivus,* le *Sancta Maria* de l'abbé Boyer et surtout le *Tantum ergo* de Ch. Bordes ont été très appréciés. Motets bien choisis, direction distinguée, exécution presque parfaite pour un coup d'essai, on ne pouvait désirer qu'une chapelle un peu plus vaste, mieux proportionnée au nombre des chanteurs.

« J'écoutais ces chants qui montaient vagues et puissants, les voix pures échafaudaient leurs notes, se croisaient, s'écartaient, revenaient se serrer les unes contre les autres comme des êtres vivants, tombaient en lentes cascades, montaient comme des vapeurs. Je me sentais transporté aux siècles finis, aux âges où les foules vivaient dans leurs cathédrales. Il me semblait comprendre dans cette diversité l'accord universel des prières de la multitude, les unes sublimes, partant des transepts ou des tribunes, région des rosaces enluminées, d'autres murmurées derrière un pilier, région de l'ombre, les unes séraphiques, les autres plaintives, les unes désespérées, d'autres confiantes mais toutes harmonieuses.

« *Un assistant.* »

Versailles. — Au Petit Séminaire, belle exécution des vêpres de la fête de sainte Cécile, sous la direction de M. le Chanoine Poivet. Rien de plus souple ni de plus uni que le chant des enfants; rien de plus vigoureux ni de plus recueilli que le chant des jeunes gens. Articulation parfaite et, par conséquent, entente facile.

Entre les vêpres et le salut, magnifique sermon par Mgr Jourdan de La Passardière, sur l'origine, la restauration et le rôle du chant grégorien.

ÉTRANGER

Dublin. — La *Daily Nation* nous rapporte un brillant programme de musique chantée à cappella dans l'église du Saint-Sauveur. Messe *du Pape Marcel* avec *Agnus* « Ascendo ad Patrem » de Palestrina; offertoire, *Duo seraphim* de Vittoria. Au salut, *O sacrum convivium* de Viadana, et *Tantum ergo* de Vittoria. Assistance très grande et très attentive. A la sortie, le directeur, M. Vincent O'Brien, joua aux grandes orgues le Prélude en *si* mineur de J.-S. Bach.

Stockholm. — Nous apprenons que M. Gabriel Grovlez, premier prix de piano du Conservatoire, professeur de clavier à la *Schola,* et M. Henri Marteau, le célèbre violoniste, ont remporté de brillants succès en trois concerts qu'ils ont donnés à Stockholm, et au cours desquels S. M. le Roi de Suède est venu les complimenter, en les priant de se faire entendre à la cour. Parmi les œuvres interprétées, la belle sonate en *la* de César Franck, pour piano et violon, et nombre de pièces de Saint-Saëns, Fauré, Chabrier, jointes aux compositions des maîtres anciens et classiques.

G. de Boisjoslin.

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — 12-99.

Cinquième Année. N° 12 Décembre 1899.

LA TRIBUNE DE S^T GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

SCHOLA CANTORUM

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

Comité de la Société

M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. LE PRINCE DE POLIGNAC, M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
M. F. DE LA TOMBELLE, M. ANDRÉ PIRRO
MM. G. DE BOISJOSLIN ET CH. BORDES
Secrétaires

Collaborateurs du journal :

RR. PP. D. POTHIER, D. MOCQUEREAU, D. ANDOYER, D. BOURIGAUD, D. PARISOT, R. P. LHOUMEAU, M. l'abbé CARTAUD, M. l'abbé PERRUCHOT, M. l'abbé VELLUZ, M. l'abbé VIGOUREL, MM. PIERRE AUBRY, C. BELLAIGUE, C. BENOIT, BOURGAULT-DUCOUDRAY, G. DE BOISJOSLIN, CH. BORDES, A. GASTOUÉ, F. DE MÉNIL, J. COMBARIEU, MICHEL BRENET, P. CRESSANT, H. EXPERT, A. GUILMANT, F. DE LA TOMBELLE, A. HALLAYS, V. D'INDY, A. JULLIEN, P. LALO, F. PEDRELL, A. PIRRO, G. SERVIÈRES, G. TEBALDINI, J. TIERSOT, DE SAINT-AUBAN, A. WOTQUENNE

BUREAUX

15, rue Stanislas, Paris

ÆOLIAN

LE MERVEILLEUX INSTRUMENT MUSICAL

RECOMMANDÉ PAR LES PLUS CÉLÈBRES ARTISTES

32, AVENUE DE L'OPÉRA, 32

L'Æolian introduit dans la famille la connaissance des chefs-d'œuvre, il fait comprendre le génie des maîtres, il initie les plus réfractaires à toutes les beautés du monde harmonieux, il est un instrument de culture, d'éducation musicale, de sorte que non seulement les profanes goûtent, grâce à lui, des émotions qu'ils ne soupçonnaient pas, mais que les musiciens eux-mêmes trouvent à le jouer et à l'entendre un plaisir toujours renouvelé.

J'ai entendu l'ÆOLIAN avec le plus grand plaisir, et cet instrument m'a vivement intéressé.

ALEX. GUILMANT.

Désormais plus d'erreurs, plus de trahison : le compositeur peut désormais enregistrer lui-même son œuvre, et cela grâce à l'ÆOLIAN. Cette œuvre vivra *in æternum.*

CH.-M. WIDOR.

J'ai été vivement intéressé par l'invention de l'ÆOLIAN ; j'y ai vu aussitôt une application originale pour le répertoire de certaines paroisses modestes munies souvent de beaux instruments et pas assez riches pour avoir tout à la fois leur organiste et leur maître de chapelle. Ce dernier, tout en dirigeant son chœur, pourra l'accompagner et exécuter fugues et offertoires. Le chantre de village pourra faire de même tout en chantant au lutrin, s'en laissant remontrer, quant à la souplesse rythmique, par l'invention mécanique. Quelle leçon !

CHARLES BORDES, *directeur des Chanteurs de Saint-Gervais.*

J'ai entendu l'ÆOLIAN avec la plus grande admiration, et je considère cet instrument comme une invention de la plus haute importance. Les œuvres de l'immortel Bach peuvent être jouées maintenant avec la plus grande perfection.

REMIGIO RENZI, *organiste de Saint-Pierre (Rome).*

Tous les amateurs de bonne musique trouveront dans l'ÆOLIAN le seul instrument avec lequel l'interprétation et l'orchestration des œuvres des grands maîtres seront impeccables.

O. RAVANELLO, *organiste de la cathédrale Saint-Marc (Venise).*

J'ai entendu et examiné l'ÆOLIAN, et c'est de tout mon cœur que je recommande ses qualités, L'ÆOLIAN est un véritable orchestre, et non seulement on peut jouer toute la musique en général, mais la musique écrite pour grand orgue à tuyaux est d'un effet merveilleux.

WILLIAM C. CARL, *organiste de la première église presbytérienne (New-York).*

L'audition du grand ÆOLIAN à tuyaux placé à l'hôtel Great-Northern a été pour moi une révélation. J'en ai admiré la parfaite harmonisation et aussi la liberté absolue que tout exécutant obtient de diriger à son gré la nuance, le mouvement et toute l'orchestration.

CLARENCE EDDY, *organiste concertant.*

Je suis émerveillé de ce que je viens d'entendre. L'ÆOLIAN me paraît destiné à révolutionner le monde de la musique, et je le crois sincèrement appelé à un succès universel.

ED. COLONNE.

Dans la haute clientèle dont notre maison a été honorée, nous nous permettrons de citer :

S. S. le Pape LÉON XIII, S. M. la Reine VICTORIA, S. M. la Reine-Régente MARIA CRISTINA, S. A. I. le Grand-Duc ALEXANDRE MICHAÏLOWITCH, S. Em. le Cardinal SATOLLI, S. Exc. EMILIO DE OJEDA, S. Exc. M. ENRIQUE DUPUY DE LOME, S. Exc. le PRÉSIDENT DU MEXIQUE, Mme LILLIAN NORDICA, M. PADEREWSKI, M. DE RESZKE, M. THOMAS ELVA EDISON, etc., etc.

A l'aide de l'Æolian, on peut exécuter non seulement toutes les œuvres de Wagner, mais aussi toutes les œuvres des grands maîtres avec la perfection la plus absolue et la plus infinie délicatesse des nuances.

Nous nous ferons un véritable plaisir d'envoyer une brochure explicative à toute personne qui nous en fera la demande.

ATELIER D'APPRENTIS GRAVEURS

de la Schola Cantorum

15, rue Stanislas, PARIS

MAITRE GRAVEUR : M. L. MINET

(OUVERTURE DE L'ATELIER LE 15 OCTOBRE)

PRIX-COURANTS

PLANCHE DE GRAVURE, ÉTAIN COMPRIS (format in-4°)

Piano ou orgue seul	3f20	Parties séparées d'orchestre	5 35
Piano et chant	3 55	Chœur et orgue	5 75
Piano et violon	3 55	Parties séparées de chœur	7 50
Partie séparée	3 45	Partitions piano et chant opéra, opéra comique	7 »
Piano conducteur d'orchestre	6 »		

Grande partition d'orchestre, méthodes, solfèges, catalogues, tables thématiques, musique militaire, chansons et chansonnettes, etc. — Prière d'adresser les commandes à M. L. Petit, gérant du bureau d'édition de la Schola, *15, rue Stanislas.*

ORGUES

d'Alexandre Père & Fils

81, rue La Fayette, PARIS

ORGUES-HARMONIUMS

depuis **100** jusqu'à **8000** fr., pour salons, églises, écoles

Orgues à mains doublées

TROIS ANS DE CRÉDIT

ENVOI FRANCO SUR DEMANDE DU CATALOGUE ILLUSTRÉ

Vins de table de choix

ETIENNE GUITTARD

PROPRIÉTAIRE

A GAZOULS-LES-BÉZIERS (Hérault)

Vins garantis naturels et pur jus de raisin. — Spécialité de vins fins de dessert, secs et doux.

ÉCHANTILLONS CONTRE **0** fr. **60**

Représentants munis de bonnes références sont acceptés

BIBLIOTHÈQUE TOURNANTE TERQUEM

MARQUE DÉPOSÉE

indispensable à toute personne pour l'usage particulier de ses livres et le rangement de la musique.

APPUI-LIVRES, CHEVALETS

PORTE-DICTIONNAIRE, ETC.

ENVOI FRANCO DU CATALOGUE

Em. TERQUEM, 19, rue Scribe, PARIS

Fonderie spéciale de Cloches

MAISON FONDÉE EN 1840

EMILE VAUTHIER

A SAINT-ÉMILION (Gironde)

Construction de Carillons

Timbres pour Horloges

MUSTEL

46, rue de Douai, PARIS

HARMONIUMS D'ART

POUR SALONS, CONCERTS, ÉGLISES ET CHAPELLES

CÉLESTAS

POUR ORCHESTRES ET HARMONIUMS

COMPTOIR SPÉCIAL

pour l'édition et la vente en commission de toute la

Musique publiée pour Harmonium

TÉLÉPHONE (n° 220-33)

Schola Cantorum

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE RELIGIEUSE

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne,
La remise en honneur de la musique palestrinienne,
La création d'une musique religieuse moderne,
L'amélioration du répertoire des organistes.

La Société, s'inspirant du récent décret de la Sacrée Congrégation des Rites, a formulé comme bases de l'Association les principes fondamentaux suivants, qui devront être acceptés *sans réserves* par tous les adhérents :

1° Le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant et son application aux diverses éditions diocésaines.

2° La remise en honneur de la musique dite palestrinienne, comme modèle de musique figurée, pouvant être associée au chant grégorien, pour les fêtes solennelles.

3° La création d'une musique religieuse moderne, respectueuse des textes et des lois de la liturgie, s'inspirant des traditions grégoriennes et palestriniennes.

4° L'amélioration du répertoire des organistes, au point de vue de son union avec les mélodies grégoriennes et de son appropriation aux différents offices.

LA SOCIÉTÉ SE COMPOSE DE :

1° MEMBRES D'HONNEUR, élus par le Comité et ne payant pas de cotisation ;

2° MEMBRES DONATEURS, ayant versé à la Société un don d'au moins *cent francs* ;

3° MEMBRES SOCIÉTAIRES, dont la cotisation annuelle est de *dix francs*, avec la faculté de racheter leurs parts pour *cinquante francs*, versés dès leur inscription.

Tous les Membres de la SCHOLA CANTORUM reçoivent gratuitement le Bulletin mensuel.

Le Comité de fondation et d'organisation, élu le 15 juin 1894 et réélu à l'unanimité à l'Assemblée générale du 1er dimanche de l'Avent, 2 décembre 1894, est composé comme suit :

Président : M. Alex. GUILMANT ; M. le prince de POLIGNAC ; M. BOURGAULT-DUCOUDRAY ; M. F. DE LA TOMBELLE ; M. ANDRÉ PIRRO ;

Trésorier : M. Vincent D'INDY ; *Secrétaires :* MM. DE BOISJOSLIN et Ch. BORDES.

BUT ET MOYENS D'ACTION DE LA SOCIÉTÉ

1. — Un Bulletin périodique

(La Tribune de Saint-Gervais)

Paraissant chaque mois (envoyé à tous les Sociétaires).
Abonnement : 10 fr. par an.

2. — Des Concours d'Exécution et de Composition

Musique grégorienne, palestrinienne et moderne.

3. — Des Assises annuelles de Musique religieuse

Consistant en offices modèles, réunions, etc.

4. — La publication, par souscription, d'Ouvrages techniques

Pouvant servir la cause de la réforme du chant d'église.

5. — Une Ecole de Chant liturgique

Pour former des organistes, maîtres de chapelle et chantres, élevés dans les principes liturgiques et artistiques de la Société,

Fondée à Paris, 15, rue Stanislas (boulevard Montparnasse, 95)

(On peut se procurer, aux bureaux de la *Schola*, 15, rue Stanislas, le programme et le prospectus de l'Ecole et des cours.)

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06607 731 2

JUN 2 1927